МАСТАЦТВА

- ВІКТАР КАПЫЦЬКО І ЯГОНЫ «УРОЧНЫ ЧАС»
- ДЫПЛАМАТ НА СЛУЖБЕ Ў ФАТОГРАФА
- «ДАЧНІКІ» Ў САМАІЗАЛЯЦЫІ

4 /2020
КРАСАВІК

16+

Сяргей Грыневіч.
Укрыжаванне. Трыпціх. Акрыл. 2015.

Персанальны праект Сяргея Грыневіча «Велікодны трыдуум» прадстаўлены ў рамках Чацвёртай усебеларускай выставы «Я Манэ Я Шышкін Я Малевіч» як пераможца глядацкага галасавання 2019 года. Ён прысвечаны Пакутнаму тыдню. У вырашэнні сакральных сюжэтаў мастак эксперыментуе з ракурсамі і гранічна набліжае гледача да падзей, якія адбываюцца на палатне.

4

13

На першай старонцы вокладкі:
Аляксей Кузняцоў. Гарызонт № 19. Жоўты і чорны. Акрыл. 2019.

ЗАСНАВАЛЬНІК ЧАСОПІСА – Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь. Выдаецца са студзеня 1983 года. Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь. Спецыялізацыя (тэматыка) – грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

ВЫДАВЕЦ – Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА»
Дырэктарка ІРЫНА АЛЯКСЕЕЎНА СЛАБОДЗІЧ
Першая намесніца дырэктаркі ЛЮДМІЛА АЛЯКСЕЕЎНА КРУШЫНСКАЯ

РЭДАКЦЫЯ: Галоўная рэдактарка АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА
Намеснік галоўнай рэдактаркі Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ,
рэдактары аддзелаў Алеся БЕЛЯВЕЦ, Таццяна МУШЫНСКАЯ, Жана ЛАШКЕВІЧ, Антон СІДАРЭНКА, **мастацкі рэдактар** Вячаслаў ПАЎЛАВЕЦ,
літаратурная рэдактарка Лідзія НАЛІЎКА, **фотакарэспандэнт** Сяргей ЖДАНОВІЧ,
набор: Іна АДЗІНЕЦ, **вёрстка:** Аксана КАРТАШОВА.

Адрас выдавецтва і рэдакцыі: 220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 77, пакоі 9, 10, 4 паверх. Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя). E-mail: art_mag@tut.by. www.kimpress.by/mastactva. Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 14.04.2020. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT Sans Narrow». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 609. Заказ 942. Надрукавана ў ТАА «Альтиора Форте». Ліц. №02330/471 ад 29.12.14. 220072, г. Мінск, вул. Сурганава, д.11.

SUMMARY

The April issue of *Mastactva* greets its readers with the regular **VISUAL ARTS** section. The first rubric is **Creative Industry**, where Maryna Gayewskaya, the founder and chairperson of the ABC of Business Youth Association, coordinator of the projects Business Development in Creative Industries for the Prosperity of Belarus and The Voice of Culture, talks about the world's reaction in the sphere of art to the pandemic and crisis with the inherent quarantine and self-isolation. We start our review of the opportunities for the artists during the pandemic with Great Britain (p. 3). Then follow a number of other materials of the set: the **State of the Art with Liubow Gawryliuk** helps to make a closer acquaintance with the Lithuanian photographer Mindaugas Gabrenas and his creative philosophy (***Mindaugas Gabrenas. The Slowflow of the Diplomat and Photographer,*** p. 4). There is a new rubric for your attention: – **The Tens**, where we summarize the results of the decade together with scholars of art, museum and gallery workers. In the first installment, Volha Rybchynskaya discussed with Mikita Monich the situation in the infrastructure of contemporary Belarusian art from the museum point of view (***Museum Challenges: Ways of Reaction***, p. 8). There are also **Talks at the Exhibition** with Alesia Bieliaviets (p. 13) and the regular **Reviews and Critiques**: Liubow Gawryliuk (Volha Sazykina's «About Glass» at the National Art Museum, p. 20), Pavel Vainitski («Pop Art» at the LIBRA Gallery, p. 22), Darya Amialkovich (Ian Komar at the History Museum, p. 24).
The **MUSIC** section introduces the **Reviews and Critiques** of April: Eleanora Skuratava (6th International Festival «Vladimir Spivakov Invites...», p. 28), Natallia Ganul (anniversary of the Rygor Shyrma Academic Choir, p. 32). Natallia Ganul and Radaslava Aladava prepared the **Dialogue after the Premiere** (Viktar Kapytsko's opera Zero Hour, p. 34). Dzmitry Padbiarezski's **Personal Study** can be visited on page 37.
The April **THEATRE** section carries a series of materials worthy of attention – **Reviews and Critiques** of theatre world highlights: Dzmitry Yermalovich-Daschynski (*Fans* at the Gomel City Youth Theatre, p. 38), Zhana Lashkievich (Savitski and Young People's Theatre – ten years, p. 40, and *Summerfolk* at the Maxim Gorky National Theatre, p. 42). At the end of the set, **Through the Service Entrance**, we shall have a glimpse of Viergunow's Theatre Anecdotes on page 45.
In the **Reviews** rubric of the **CINEMA** section Anton Sidarenka looks at the Belarusian historical film as a huge number of missed opportunities and incredible prospects (***We Come from the Past***, p. 46).
The issue is concluded with **IN DESIGN** rubric about design and its remarkable representatives and events in the world and in Belarus: in April 2020, Ala Pigalskaya talks about the influence of design on society and lifestyle and vice versa (***«Why are Feminism and Equality Important for Design?»***, p. 48).

Магчымасці для мастакоў у эпоху пандэміі

Частка I. ВЯЛІКАБРЫТАНІЯ

Марына Гаеўская

Прыватныя музеі і галерэі, творцы і тысячы самазанятых, што працуюць у свеце мастацтва, сутыкаюцца з эканамічнай нестабільнасцю і, як следства, зніжэннем даходаў, бо падзеі адмяняюцца, кантракты разрываюцца, а выставы закрываюцца. Урады ўсіх краін свету намагаюцца не дапусціць, каб гэты беспрэцэдэнтны лакдаўн нанёс шкоду эканоміцы, у тым ліку і яе крэатыўнаму сектару.

Міністр фінансаў Вялікабрытаніі Рышы Сунак агучыў схему падтрымкі даходаў самазанятых: «Урад будзе выплачваць працуючым не па найме людзям, якія пацярпелі ад каранавірусу, падаткаабкладаемы грант у памеры 80% іх сярэднямесячнага прыбытку за апошнія тры гады, да 2500 фунтаў стэрлінгаў у месяц». Таксама людзі, што працуюць не па найме, могуць атрымаць доступ да крэдытаў па перарыванні бізнэсу, а выплаты па падаходным падатку ў ліпені могуць быць адкладзены да студзеня 2021 года. Урад Вялікабрытаніі выдзеліў аднаразовыя гранты на агульную суму 10 000 фунтаў стэрлінгаў для малых прадпрыемстваў у мэтах атрымання льгот па стаўках для бізнэсу. Малыя прадпрыемствы ў сектары рынкавага гандлю, гасцінічнага бізнэсу і адпачынку атрымалі дадатковую схему грантаў да 25 000 фунтаў.

Рада мастацтваў Англіі апублікавала інструкцыю для заяўнікаў artscouncil.org.uk/funding/financial-support-artists-creative-practitioners-and-freelancers па двух сродках з пакета мер рэагавання на надзвычайныя сітуацыі: адзін прызначаны для падтрымкі асобных людзей, другі — для арганізацый, што не ўваходзяць у Нацыянальнае партфоліа (гэта арт-арганізацыя, якая фінансуецца Радай мастацтваў).

Таксама Рада мастацтваў абʼявіла, што пераарыентуе некаторыя грантавыя праграмы, каб дапамагчы кампенсаваць выдаткі і страчаныя заробкі фрылансерам. Рада анансавала пакет мер рэагавання на надзвычайныя сітуацыі коштам 160 млн фунтаў стэрлінгаў для падтрымкі асобных мастакоў, фрылансераў і арганізацый культуры: 20 млн будуць прызначаны для творчых работнікаў і фрылансераў, 50 млн — для арганізацый, што не ўваходзяць у Нацыянальнае партфоліа, 90 млн будуць накіраваны ў нацыянальныя арганізацыі, якія ўваходзяць у Нацыянальнае партфоліа.

З фонду ў 20 млн фунтаў стэрлінгаў Рада выдзяляе гранты ў памеры да 2500 фунтаў стэрлінгаў. 4 млн плануецца вылучыць дабрачынным фондам для работнікаў культуры.

Разам з BBC Arts Рада абвясцілі пра новы фонд #CultureinQuarantine коштам 250 000 фунтаў стэрлінгаў, каб дапамагчы мастакам рабіць новыя відэа, аўдыя і інтэрактыўныя творы, знаходзячыся ў самаізаляцыі. Больш падрабязная інфармацыя — па спасылцы thespace.org.

«a-n», найбуйнейшая арганізацыя мастакоў Вялікабрытаніі, падрыхтавала кіруючы дакумент «Covid-19 для мастакоў і ўстаноў культуры», які ўключае спіс крыніц фінансавання.

Мастакам і мастацкім арганізацыям у Ковентры і Уорыкшыры прапаноўваецца грант у памеры ад 500 да 1000 фунтаў стэрлінгаў Фондам каранавіруснай устойлівасці «Ковентры 2021».

Манчэстэрскі міжнародны фестываль прапаноўвае пакеты фінансавання для мастакоў Вялікага Манчэстэра: «Мы хочам, каб у нас былі ўласныя мікраміжнародныя фестывалі, на кожнае мерапрыемства можа быць вылучана 1000 фунтаў стэрлінгаў. Вы таксама можаце праявіць крэатыўнасць, форма любая — анлайн-семінар, выступленне, дыскусія альбо іншая крэатыўная ідэя на ваш выбар, бюджэт — да 350 фунтаў».

Creative Scotland запусціла тры праграмы фінансавання крэатыўнага сектару: Фонд стыпендый Creative Scotland Bridging прадаставіць фінансавую падтрымку асобным творчым практыкам і/ці фрылансерам (фонд у 2 млн фунтаў стэрлінгаў будзе прапаноўваць аднаразовыя выплаты стыпендый у памеры ад 500 да 2500 фунтаў); праграма стыпендый Scotland Bridging Bursary коштам 1,5 млн фунтаў стэрлінгаў прадаставіць разавыя стыпендыі ў памеры ад 500 да 2500 фунтаў незалежным і самазанятым работнікам кінасектара; «Адкрытае фінансаванне: падтрымка творчага развіцця» коштам 7,5 млн фунтаў стэрлінгаў будзе падтрымліваць дзейнасць на працягу 12 месяцаў з максімальнай прэміяй у памеры 50 тысяч фунтаў (фонды будуць дапамагаць творчым работнікам развіваць іх працу).

NATIONAL HERITAGE MEMORIAL FUND

Фонд спадчыны Нацыянальнай латарэі абвясціў пра стварэнне новага надзвычайнага фонду ў памеры 50 млн фунтаў стэрлінгаў для «падтрымкі спадчыны ва ўмовах крызісу». Фінансаванне з Надзвычайнага фонду ў выглядзе грантаў на суму ад 3 да 50 тысяч фунтаў стэрлінгаў будзе даступнае арганізацыям, якія атрымалі фінансаванне ў мінулым і зʼяўляюцца дзейнымі грантаатрымальнікамі. «Заяўкі будуць адкрытыя для падтрымкі гістарычных месцаў, прамысловай і марской спадчыны, музеяў, бібліятэк і архіваў, а таксама паркаў, садоў, ландшафтаў», — гаворыцца ў паведамленні.

Фонд Багры (Лондан) абвясціў адкрыты конкурс на прысуджэнне лічбавых камісій у 1000 фунтаў стэрлінгаў азіяцкім мастакам і крэатыўшчыкам. Серыя камісій пад назвай «At Home in the World» ахоплівае пяць катэгорый: выяўленчае мастацтва, кіно, гук, лекцыі і курсы, а таксама пісьмовыя практыкі. Праекты, створаныя ў межах конкурсу, будуць адлюстроўвацца і рэкламавацца на лічбавых платформах фонду. Мастакі могуць падаваць да дзвюх прапаноў, Фонд асабліва зацікаўлены ў атрыманні заявак ад «тых, хто пацярпеў ад Covid-19 і хто ў выніку звольніўся з працы».

Прыз для мастакоў Фонду Пола Хэмліна мяняе фармат, каб справіцца з крызісам. У мінулыя гады дзесяць візуальных мастакоў і кампазітараў былі адабраныя з доўгага спісу, намінаванага шэрагам куратараў, прадзюсараў, пісьменнікаў, мастакоў і музыкантаў з усёй Вялікабрытаніі. Лаўрэаты атрымлівалі па 60 тысяч фунтаў. Але сёлета звычайны працэс адбору адсунуты на другі план. Цяпер кожны аўтар, намінаваны на прэмію-2020 (а гэта больш за 100 чалавек) атрымае 10 тысяч фунтаў стэрлінгаў.

Міндаўгас Габрэнас. SlowFlow дыпламата і фатографа

Фота Альгімантаса Александравічуса.

Кожны, хто хоць трохі цікавіцца сучасным мастацтвам, ведае імя нашага суразмоўцы. Міндаўгас Габрэнас, аташэ па культуры амбасады Літвы ў Беларусі, за тры гады паказаў столькі праектаў, прычым памятных, падзейных, што яго можна назваць знакавай фігурай у дыялогу беларускай і літоўскай культур.

Але Міндаўгас яшчэ і фатограф, які займаецца мастацтвам як аўтар. Цікавы аўтар, са сваімі ідэямі і поглядамі, вопытам і выставамі. Абодва пакліканні патрабуюць актыўнай працы і, напэўна, часам перашкаджаюць, але ў іншых сітуацыях дапаўняюць адзін аднаго. Дуалізм дазваляе бачыць «стан рэчаў» на нашым арт-полі асаблівым чынам. «Дыпламатыя — гэта пра людзей, пра добры густ: ты выбіраеш кірунак, вучышся і выхоўваеш гэты густ. Адукацыя павінна быць вышэйшай, аднак у нас ёсць паэты, а нехта прыйшоў пасля ветэрынарнай акадэміі і стаў дыпламатам. Гэта глабальная прафесія, і яна чалавечая, а не чыноўнічая», — тлумачыць Міндаўгас, і пагадзіцеся, ужо гэта больш чым цікава.

Два пачаткі

Мой «працоўны пачатак» адбыўся пасля заканчэння ўніверсітэта, дзе я атрымаў ступень бакалаўра гісторыі і скончыў магістратуру па міжнародным праве. Гэта быў пачатак 2000-х, калі цяжка было ўладкавацца па прафесіі. Маладыя спецыялісты не маглі знайсці працу, не маючы вопыту, — вось такое замкнёнае кола. Я працаваў у гатэлі, у краме посуду да таго часу, пакуль мне не трапілася аб'ява бюро адвакатаў аб тым, што патрэбны памочнік юрыста. Прыкладна тады ж МЗС абвясціла аб конкурсе на свае вакансіі, адначасова я стаў гуляць у латарэю GreenCard. Вырашыў удзельнічаць ва ўсім, запаўняць усе анкеты — і нечакана ўсюды выйграў. Уключаючы шматступенны конкурс МЗС. Цяпер мне трэба было выбіраць, і гэта было вельмі складана; але мне заўсёды падабалася геаграфія і глабальныя працэсы, таму я выбраў дыпламатычную службу. Гэта быў 2003 год. Я ведаў іспанскую мову, таму праз год пачаў працаваць у Мадрыдзе.

Вось там я і сустрэў фатаграфію. Мастацкае асяроддзе заўсёды было непадалёк: сярод маіх родных ёсць акцёры, а дзед добра спяваў, любіў танцаваць і быў ювелірам-аматарам. Я і сам у дзяцінстве крыху маляваў, і бацькі хацелі падтрымаць мяне, купіўшы фотакамеру — гэта быў стужкавы «Зеніт», якім я тады не зацікавіўся. І раптам у Іспаніі прастора вакол мяне рэзка памянялася: фестывалі, выставы, мноства галерэй і такая разнастайнасць ва ўсім, што я атрымаў сапраўдны культурны шок. Першыя фатографы, якія мяне тады ўразілі, — Isabel Munoz і Sally Mann, потым я адкрыў для сябе Сальгадо. Гэта былі па-вар'яцку моцныя ўражанні — у гэтыя моманты я пачаў разумець, чым хачу займацца. Спачатку — быць падобным да іх, а потым — быць не падобным, пазбавіцца ад іх уплыву, знайсці свой шлях. Я стаў пытацца ў сяброў, якія ў гэтым разбіраліся, пра фотакамеры, пачаў цікавіцца фотасуполкамі ў Літве, пляцоўкамі, дзе выкладаюць і абмяркоўваюць фатаграфіі. Так, паступова, у асноўным у інтэрнэце, я вучыўся. У 2011 годзе адбылася мая першая выстава. Яшчэ праз год ад лічбавай камеры перайшоў да стужкавай, аддаючы перавагу чорна-белай фатаграфіі, манахрому. У нейкім сэнсе пераход быў вельмі сімвалічным: я ўжо працаваў у Нью-Ёрку, і падчас адпачынку ў Пуэрта-Рыка вялікая марская хваля заспела мяне з маімі камерамі знянацку. Лічбавая ўпала ў ваду, а аналагавую я паспеў падхапіць. Праект «Назад у горад» быў ужо цалкам аналагавым і чорна-белым.

Веру ў сучасную культуру

Мая праца — гэта культурны план і яго выкананне, усё цалкам — ад і да. З'яўляецца ідэя, і я імкнуся давесці яе да канца. Не лічыў, колькі за гэтыя гады правёў мерапрыемстваў, але гэта ўсё запісана, калі буду заканчваць кадэнцыю, абавязкова палічу ўсе разам. Бо мне самому цікава, і я веру, што гэта вельмі важна. Веру ў культуру як у тое, што зближае нашыя народы. Культура не толькі банальна паказвае эстэтычна прыгожы вобраз і канстатуе радасць, хоць і гэта таксама патрэбна. Яна задае пытанні, часам адказвае, сумняваецца і можа запаліць мікраканфлікт — гэта вельмі карысна, бо людзі задум-

ваюцца. Мяркую, гэта тычыцца ўсіх відаў мастацтва — жывапісу, музыкі, фатаграфіі, тэатра...

Цікавы досвед у нас быў, калі мы паказвалі фатаграфіі Віялеты Бубелітэ (выстава «Сваё цела», 2018), якая здымае аголеную натуру. Для мяне было навіной, што праект трэба ўзгадніць і атрымаць дазвол, але ўсё было афармлена і дазволы мы атрымалі.

Вельмі ўдалай лічу выставу Антанаса Суткуса «Людзі Літвы» (2018), яна была асабліва папулярнай. Здаецца, яна не новая; я асабіста ведаю аўтара: пры тым, што ён практычна нікуды не ездзіць, нам удалося прывезці яго ў Мінск. Так, матэрыял быў стары, знаёмы, але гэта была падзея. Было вельмі шмат гледачоў і добрых водгукаў.

Выстава «Шлях да Свабоды. Літва ў 1988—1991 гады» Зянонаса Някрошуса і Віргіліуса Усінавічуса (2019) была прымеркаваная да Дня незалежнасці Літвы. Дакументальны і ўжо архіўны матэрыял, аднак сутнасць яго вельмі важная. Мяркую, для Беларусі таксама. Гэта такі выклік, калі разумееш: абавязкова трэба паказаць усё гэта ў вас. Я наогул зразумеў, што ў Беларусі ўспрымаюць праверанае часам мастацтва лепш, чым маладое. Але з іншага боку, у гэтым ёсць пытанне раскруткі праекта, а за ім стаіць элементарная праблема фінансавання саміх прастор. Акрамя бюджэту, павінна быць зацікаўленасць персаналу галерэі: трэба добра падумаць, як данесці да чалавека нешта новае. Перад Калядамі мы робім для сяброў і партнёраў канцэрты сучаснага джазу — стараемся паказаць не класіку краіны, а нешта незвычайнае, што здзівіць народ.

Шкада, праз сітуацыю з каранавірусам прыйшлося скарэктаваць планы: я адмовіўся ад усіх праектаў на красавік, травень, і чэрвень таксама пад пытаннем. Павінна была адбыцца вялікая прэзентацыя сучаснага літоўскага танца: ужо трупы падрыхтаваліся, і былі фінансы, месца — абсалютна ўсё было гатова, але ўсё змянілася. Прэзентацыя сучаснага літоўскага кіно на фестывалі «Паўночнае ззянне», удзел у фестывалі інтэлектуальнай кнігі «Прадмова» — тое ж самае. 2020-ы год у нас абвешчаны годам Віленскага Гаона і гісторыі літоўскіх яўрэяў, мы таксама хацелі паўдзельнічаць: зрабіць канцэрт на яўрэйскую тэму, правесці дыскусію пра культурную спадчыну. На жаль, усё гэта пераносіцца на нявызначаны тэрмін.

СВЕТ ЦЯПЕР ВЕЛЬМІ ГЛАБАЛЬНЫ, АЛЕ ПЕРШЫ ПАКАЗ МАЁЙ НОВАЙ ВЫСТАВЫ Я ВЫРАШЫЎ ЗРАБІЦЬ У МІНСКУ. РАБОЧАЯ НАЗВА «SLOWFLOW» — У ЗНАЧЭННІ ПАВОЛЬНАЯ ВАДА, МІРНАЯ ВАДА, РАКА СУЗІРАННЯ. БУДЗЕ 40-45 ЧОРНА-БЕЛЫХ ФОТАЗДЫМКАЎ, НАДРУКАВАНЫХ УРУЧНУЮ. ДРУКАВАЎ Я Ў МАЙСТЭРНІ УЛАДЗІМІРА СУЦЯГІНА, І ГЭТА БЫЛО НЯПРОСТА. ЯШЧЭ 10 ФАТАГРАФІЙ БУДЗЕ КАЛЯРОВЫХ, З НОВАГА ЦЫКЛА КАЛАЖАЎ: ТАЯ САМАЯ ДЗІЎНАЯ КАМЕРА І СТУЖКА З ЦВІЛЛЮ. ХАЧУ ДАПОЎНІЦЬ ФАТАГРАФІЮ ЯШЧЭ І АРТЭФАКТАМІ: УСЁ Ж ТАКІ ГЕН ЮВЕЛІРА-АМАТАРА Ў МЯНЕ ЖЫВЫ. У НАС ЁСЦЬ ПАПЯРЭДНЯЯ ДАМОЎЛЕНАСЦЬ З ГАЛЕРЭЯЙ САВІЦКАГА, У ЧОРНАЙ ЗАЛЕ ПАВІННА БЫЦЬ НЯДРЭННА. КАЛІ ЎСЁ БУДЗЕ Ў ПАРАДКУ, АДКРЫЕМ ЯЕ Ў СЯРЭДЗІНЕ ЧЭРВЕНЯ. ДЛЯ МЯНЕ ГЭТА БУДЗЕ СВАЙГО РОДУ РАЗВІТАННЕ З БЕЛАРУССЮ.

1.

Мой «ключ» — гэта мой погляд, мой выбар

Самае цяжкае для мяне пытанне: «Што вы здымаеце?» Я не ведаю, як растлумачыць, таму прапаную паглядзець маю старонку ў сетцы і вызначыць самім, што ж я здымаю.

Усе жанры, мне здаецца, вельмі абмяжоўваюць. Пра сябе я дакладна не магу сказаць, ці я пейзаж здымаю, свой настрой або ўражанне ад убачанага. Класічны партрэт я не люблю і не ўмею фатаграфаваць, класічны пейзаж не люблю. Ніколі не раблю ніякія праекты — не ўмею, і зайздрошчу людзям, у якіх з'яўляецца ідэя, яны працуюць над ёй і даводзяць да выніку. Я проста фатаграфую і ніколі не ведаю, што атрымаецца. І таму, калі адчуваю, што зняў дастаткова, павінен абмеркаваць, як гэта ўсё сабраць у серыю.

Калі я перайшоў да стужкавай фатаграфіі, то стараўся дасягнуць якасці, купіў добры фотаапарат — сярэднефарматную камеру Hasselblad. Імкнуўся здымаць «прыстойна» — па кампазіцыі, з патрэбнай вытрымкай.

Нечакана склаўся цыкл «Назад у горад» (2013—2015). Здарылася так, што тады я фатаграфаваў у Нью-Ёрку і яго наваколлях. Паглядзеў увесь матэрыял — і бачу: каб проста сказаць «гэта пра Нью-Ёрк», яго недастаткова, бо горад занадта розны. Але я зразумеў, што ключ у мяне ўсё ж такі ёсць: гэта мой выбар, мой погляд у горадзе і за яго межамі. У выніку я зрабіў серыю дыптыхаў, з кадрамі ў горадзе і ў прадмесцях, яны звязаны візуальна і эмацыйна, што відавочна для гледача.

Потым у мяне з'явілася жаданне адысці ад традыцыйнай «якасці». Я сам пачаў рабіць камеру і прыдумаў механізм, каб дамагацца розных эфектаў. Камера вельмі вялікая і дзіўная — у Мінску я б не мог з ёй прайсціся, яна выглядае як аўтамат. На будучай выставе прадстаўлю яе як экспанат.

Быў перыяд, калі мне дасталася цэлая скрыня пратэрмінаванай стужкі «Свема». Тады з'явілася мая серыя «Dreamscapes», якая працягваецца і сёння. Праз нейкі час гэтая стужка скончылася. Я стаў думаць пра новую, стаў яе па-рознаму «псаваць» — метадам спроб і памылак. Паспрабаваў вырошчваць на каляровай стужцы цвіль ад хлеба: для гэтага ў цёмным пакоі я заварочваў у стужку хлеб, на якім да таго моманту ўжо была цвіль, — вырасла, калі ён ляжаў на радыятары. Для мяне гэта была наогул першая каляровая серыя. Хачу на выставе паказаць 10 кадраў, знятыя маёй дзіўнай камерай на гэтай сапсаванай стужцы.

А тэрмін dreamscapes пераследуе мяне ўвесь час: гэта заўсёды ландшафт і там заўсёды ёсць чалавечая прысутнасць. Мне добра фатаграфаваць, калі ёсць хтосьці побач, ці гэта нехта чужы, які не заўважае, што яго здымаюць. Люблю працаваць і ў адзіноце, але тады гадзінамі даводзіцца чакаць чалавека: спачатку я выбіраю месца, кампазіцыю і ведаю, дзе ў гэтым месцы ён мне патрэбны. І я чакаю. З птушкамі прасцей, з імі я навучыўся дамаўляцца — у мяне ў кішэні заўсёды ёсць печыва.

Конік дзіўны, але за яго ўсе падпісваюцца

«Конік» — гісторыя абсалютна асобная і розная. Выйшла так, што на дачы ў бацькоў, каля Друскінінкая, я знайшоў яго — нікому не патрэбнага, маленькага, і выглядаў ён вельмі бедна. Спачатку я прымацаваў яго да дрэва. Потым пачаў з ім гуляць — змяшчаць у незвычайныя сітуацыі. Ідэя была ў тым,

2.

4.

3.

5.

каб зрабіць усё натуральным чынам, але ў кадры імітаваць фаташоп. Гэта значыць, я купляю самую тонкую рыбалоўную лёску, самыя маленькія гаплікі, сваімі рукамі стаўлю сцэну так, каб усё было незаўважна, — толькі на гэта сыходзіць 2-3 гадзіны працы. Сюжэты падказаныя актуаліямі: напрыклад, калі памёр Мухамед Алі, я пабудаваў рынг, і мой конік быў баксёрам. Згарэў Нотр Дам — я пачынаю канструяваць і стараюся распавесці гісторыю. Ідуць перадвыбарчыя дэбаты, часам выпадкова пралятаюць стракозы або з'яўляецца вірус. Пачаўся грыбны сезон ці вось Купалаўская ноч — абавязкова павінен удзельнічаць конік. Родныя на мяне глядзяць крыху як на вар'ята, але, калі патрэбны іх удзел, усе падпісваюцца — бацькі, сястра. Здымаю гэтую серыю на мабільны тэлефон. Патрошку кадры збіраюцца, і кожны раз паказваю ў подпісе, што гэта не калаж. І яшчэ я вырашыў: трэба дадаткова здымаць, як і з чаго гэта рабілася. Напрыклад, цэлая пустыня, залітая халадніком. Гэта была летняя тэма: я зварыў вядро халадніку, яно прымацаванае так, каб усё вылівалася, плюс кроп, бульбачка, цыбуля — усе інгрэдыенты. У іншым кадры мне спатрэбілася штук 30 яечняў, дзесьці яшчэ пластмасавая птушка. Можна сказаць, гэта глупства ці проста недарэчныя імправізацыі з конікам, ды мне важна, што нерэальныя сітуацыі ствараюцца ручным спосабам.

Можна вучыцца ў класікаў, але немагчыма зыходзіць з кантэксту мінулага

Калі ў Мадрыдзе я знайшоў першых цікавых мне аўтараў, то ў думках павярнуўся назад і адкрыў для сябе літоўскую школу фатаграфіі. Вядома, яна і да гэтага была побач: выходзіў часопіс «Нёман», кожны нумар якога быў напоўнены працамі класікаў. Я больш-менш іх ведаў, аднак усур'ёз не ўспрымаў і не аналізаваў. А калі купіў стужкавы апарат і стаў здымаць на вуліцах, зразумеў, што трэба паглядзець «школу» больш уважліва. Стаў знаёміцца з аўтарамі, хто быў жывы ў тыя гады. З аднаго боку, гэта пазітыўны момант. Але непазбежна адбываецца гераізацыя іх фатаграфіі, і давялося сыходзіць

ад іх уплыву, разумеючы: той час скончыўся. Нельга паўтараць тое, што было зроблена 50 гадоў таму.

Я люблю фатаграфаваць вуліцу, шукаю «брэсонаўскі» момант, веру ў яго, і цаню, і радуюся, калі кадр атрымліваецца. Ды нельга зыходзіць з сітуацый таго часу. Таму, напэўна, у класікаў я вучыўся, але сам, а яны пазначылі шлях, якім я захапляюся. Вось глядзіш фотаздымкі Суткуса — і разумееш, што яны не трапляюць пад уплыў часу: ён мяняецца, а ідэі застаюцца.

Тым не менш, павінен прызнаць, я не стаў вялікім аматарам сучаснай фатаграфіі. У сучаснай фатаграфіі мне найчасцей не хапае фатаграфій. Можа, праз гэта мне няпроста знайсці праекты, якія сапраўды цікавяць. Войны, эпідэміі, крызіс міграцыі, гендарныя аспекты і іншыя сацыяльныя тэмы — гэта ўсё важна, але ўжо малацікава. Ужо не хочацца агульнага аналізу сітуацый. Хочацца павольнага, асабістага, шчырага і пачуццёвага падыходу мастака.

Не кіраваць культурай, а падтрымліваць

Непазбежна ЕС адкрывае для культуры новыя далягляды, гэта абсалютна зразумела. І гэта не толькі падарожжа, але магчымасці вучыцца, працаваць, жыць у арт-рэзідэнцыях і г.д.

У Літве — і гэта вельмі добра — нарэшце сфармавалася разуменне таго, што культура — гэта вялікія грошы. Што культура можа быць інвестыцыяй — і тады гэта эканамічнае паняцце. Сфармавалася разуменне, што культура — лепшы амбасадар краіны, што яна ў гэтай якасці бясцэнная і ад яе шмат чаго залежыць.

У Літве створаны Нацыянальны фонд культуры, які займаецца падтрымкай культурных ініцыятыў: двойчы на год ён публікуе спісы прынятых заявак. Такім чынам, дзякуючы фонду мастак атрымлівае фінансавыя сродкі на праект, стыпендыю, грант ці нешта яшчэ. Можна казаць, што гэтага не хапае і трэба больш. Але дзякуючы Нацыянальнаму фонду ў шматлікіх дзеячаў культуры з'явілася магчымасць займацца тэатрам, музыкай і нават цэлымі арт-рухамі.

У той жа час, зразумеўшы, што культуру можна разглядаць з эканамічных пазіцый, некаторыя буйныя бізнэсмены сталі інвеставаць у нацыянальнае сучаснае мастацтва. Напрыклад, Віктарас Буткус адкрыў першы прыватны музей МО, у калекцыю якога ён купляе не толькі вядомых аўтараў, але і зусім маладых мастакоў.

У нас з'явілася разуменне, што для працы на арт-рынку патрэбна адпаведнае навучанне — я вельмі хацеў прывезці ў Мінск добрага эксперта ў рамках адукацыйнай праграмы, але вось цяпер не паспяваю.

Інакш кажучы, і дзяржава, і прыватныя дзеячы зразумелі, што ўкладанні ў развіццё культуры непазбежна вяртаюцца: прытокам турыстаў, тым, што краіна становіцца вядомай у нейкай культурнай вобласці, дзе вучацца і працуюць мастакі добрага ўзроўню. Акадэмія мастацтваў у Літве — адна з самых папулярных.

Сетка літоўскіх аташэ па культуры пашыраецца. У нас у амбасадзе няма культурнага аташэ (гэта павінен быць чалавек з міністэрства культуры), мяне так называюць, але я — звычайны дыпламат, у якога сфера дзейнасці ў Беларусі — толькі культура. У Іспаніі я быў консулам, у Нью-Ёрку працаваў у ААН, так што я ўніверсальны спецыяліст. Але ўсе дзяржаўныя інстытуцыі, ёсць ці няма ў пасольствах аташэ па культуры, павінны вельмі сур'ёзна ў гэтай галіне працаваць. З мастакамі той краіны, якую яны прадстаўляюць. Таму што гэта — самы лёгкі спосаб расказаць пра сябе. Гэта няшмат каштуе, а вынік застаецца надоўга.

А еўрапейскія фонды, яны таксама існуюць, працуюць па сваіх праграмах: людзі едуць на вучобу, у рэзідэнцыі і інш. Але і без еўрапейскіх праграм Нацыянальны фонд культуры працуе паспяхова. Не ўяўляю, як без яго існавалі б многія галерэі. Напрыклад, галерэя Саюза фотамастакоў: у яе ёсць выставачная зала, бібліятэка, архіў. Тут працуюць людзі, і дзверы адчыненыя заўсёды — галерэя атрымлівае грошы з Нацыянальнага фонду, у яе няма неабходнасці браць 2 еўра за ўваход. Вельмі важна, што дзяржава гэта разумее.

Класіка і фальклор — гэта ўсё добра, але трэба звяртаць увагу на тое, што фармуецца ў краіне цяпер, і паказваць у свеце. У гэтым плане вельмі добра працуюць дзяржаўныя нацыянальныя конкурсы — на лепшую кнігу, лепшы спектакль і г.д. Сама прэмія — каля 30 тысяч еўра, гэта вялікі стымул старацца і ўдзельнічаць. Конкурс прэс-фатаграфіі — таксама нацыянальны, і ён вельмі мабілізуе фатографаў. Як і ў вас, гэта прыватная ініцыятыва, аднак ён атрымлівае фінансаванне ад дзяржавы і можа існаваць. Міжнародны арт-кірмаш сучаснага мастацтва «АртВільнюс», Тэатр Оскараса Каршуноваса (ОКТ / Віленскі гарадскі тэатр) — таксама прыватныя ініцыятывы, і яны атрымліваюць фінансавую падтрымку. Так, гэта не цалкам увесь бюджэт, але дапамога ў іх ёсць. І дзяржава не раіць ім, што рабіць ці не рабіць, у Каршуноваса наогул шмат крытыкі, гэта неканвенцыйны тэатр, але яму дапамагаюць.

Я б хацеў, каб мастакі развіваліся ў Беларусі, а не думалі, куды з'ехаць

Відавочна, Беларусь я недаацаніў. Мне здавалася, тут будуць людзі homo sovieticus з такім жа мысленнем, якое я трываю з цяжкасцю. Меркаваў, буду спакойна працаваць, падарожнічаць і здымаць сваё — зраблю новую серыю. У выніку маё фотажыццё замерла, я ўвесь час думаў не пра сваё, а пра іншых — як прадставіць праекты музыкаў, мастакоў, акцёраў, але не сябе.

А вакол убачыў я зусім іншых людзей — на сваіх мерапрыемствах і на многіх іншых. Яны сталі мне цікавыя, часам мы разам праводзім вольны час, і я спадзяюся, гэтыя кантакты застануцца. Хоць заўсёды ў такіх адносінах ёсць пытанне: гэта ты такі клёвы ці ў цябе пасада клёвая... З установамі — складаней, людзі там мяняюцца. Хоць мы шмат працавалі з галерэямі «Ў» і ДК, гэтыя кантакты таксама былі і творчымі, і асабістымі. Але час пакажа. Мы ў сваім жыцці сустракаем так мала людзей... Звычайна яны прыходзяць і сыходзяць, а тых, хто застаецца, трэба вельмі берагчы.

6.

Галоўнае, мне хацелася б, каб творчыя людзі маглі расці як прафесіяналы, каб яны не думалі, куды з'язджаць, а мелі магчымасць рэальна вырасці ў сваёй краіне, займаючыся тым, што яны досыць добра робяць. Іх нельга пакідаць без увагі, без дапамогі: не патрэбныя вялікія грошы, каб зрабіць праект, аформіць працы, правесці выставу. Мяркую, ёсць магчымасць кааперацыі інстытуцый з бізнэсам, з творчымі саюзамі — значыць, трэба спрабаваць.

Тры гады, якія я правёў тут, гэта шмат. Не люблю сентыментальны падыход, але я сентыментальны чалавек — у Мадрыд і Нью-Ёрк вяртаюся з задавальненнем. І хоць мы цяпер не ведаем, што і як будзе, спадзяюся, цікавасць да вашай краіны таксама застанецца. Ⓜ

1. Stuck in the moment. Літва. Архіўны пігментны друк. 2012.
2. Downfall. ЗША. Архіўны пігментны друк. 2014.
3. Not enough. Літва. Архіўны пігментны друк. 2012.
4. Two of us. Крыт. Архіўны пігментны друк. 2019.
5. Pray for silence. Крыт. Архіўны пігментны друк. 2019.
6. Holodnik. Мабільны тэлефон, без фаташопу. 2019.

Музейныя выклікі: **спосабы** рэагавання

Вольга Рыбчынская

Мінулае дзесяцігоддзе вызначаў цэлы шэраг тэхналагічных прарываў, што выліліся ў з’яўленне Instagram, Youtube, WhatsApp, маштабную міграцыю, апдэйт поп-культуры і татальную пераарыентацыю храмаў мастацтва — музеяў — на масавага гледача. Як у гэтых варунках развіваўся музейны ландшафт Мінска?
Наступная размова ў рамках праекта «Дзясятыя» адбылася з супрацоўнікам адной з найбуйнейшых музейных інстытуцый Беларусі, Нацыянальнага мастацкага музея, Мікітам Монічам.

1.

Яго авангардная стратэгія прыцягнення аўдыторыі, поўная артыстызму, атракцыёнаў і гумару на грані, маніфестуецца маім суразмоўцам як «стэндапчык у галіне культуры». З гэтай прычыны ён, верагодна, самы медыйна растыражаваны прадстаўнік сённяшняга музейнага асяроддзя. На яго лекцыі і экскурсіі ходзяць шмат людзей, у СМІ Моніча называюць унікальным чалавекам і «намадычным экскурсаводам», сам жа сябе ён вызначае як музейны стэндапер і спікер. За яго плячыма ўдзел у суправаджэнні пяці выпускаў «Восеньскага салона з Белгазпрамбанкам», супрацоўніцтва з праектамі «Музейныя хованкі» на радыё «Культура» і «Культурны тэхнікум», правядзенне метадалагічных сустрэч для настаўнікаў у Мінскім абласным інстытуце развіцця адукацыі і г.д.

Нацыянальны мастацкі музей Рэспублікі Беларусь мае самы маштабны ў краіне збор беларускага і замежнага мастацтва (больш за трыццаць тысяч твораў). Пры гэтым сучасны арт сёння не ўваходзіць у сферу інтарэсаў сацыяльнага субстытуту.

ІНСТЫТУЦЫЯНАЛЬНЫ КАМПАНЕНТ КУЛЬТУРНАГА ПОЛЯ: НОВЫЯ (СТАРЫЯ) ВЫКЛІКІ

Прапаную пачаць з паняцця інстытуцыі. Інстытуцыя — па азначэнні, якое прыйшло з сацыялогіі, — гэта структура ўзаемадзеяння паміж дзеячамі мастацтва, а таксама механізм камунікацыі з гледачом, калі ў двух словах. У адрозненне ад арганізацыі або ўстановы, якія з'яўляюцца бюракратычнымі адзінкамі і выконваюць пэўны набор зададзеных функцый. Калі мы кажам пра сучаснае мастацтва, то інстытуцыя вызначае парадак і мадэль яго існавання, генеруючы новыя прыёмы ўзаемасувязей з аўдыторыяй, унутры арт-поля. Ці працуе гэты канструкт у дачыненні да музея, прымаючы пад увагу, што, паводле афіцыйнага пазначэння, музей ёсць установай/арганізацыяй культуры? І ў якім выпадку выбудаваныя ім сувязі з публікай спрыяюць з'яўленню альбо адраджэнню сацыяльнага заказу на культурны прадукт?

— Мне здаецца, што раз у постсавецкі перыяд гэты сацыяльны заказ так хутка вычарпаўся, то, магчыма, устойлівай і паслядоўнай неабходнасці ў гэтым культурным прадукце не было. Думаю, гэта ў большай ступені праблема нізкай урбанізаванасці Мінска. Калі зыходзіць з таго, што гарадская ментальнасць звычайна выяўляецца ў трэцім пакаленні гарадскіх жыхароў, то мы зразумеем, чаму вельмі нізкі працэнт людзей цікавіцца культурай. Бо чым адрозніваецца гараджанін? Уласцівай яму неабходнасцю спажывання культурных устаноў. Як ты можаш навучыцца спажываць музей, напрыклад? Калі ў сям'і ёсць такая практыка, то ў цябе пазітыўны вопыт. Калі ж у паселішчы, дзе ты жывеш, няма музея, ты не можаш яго спажываць, калі ён адзін, ты не можаш вызначыць, у чым адрозненне добрага ад кепскага. Зноў жа, мне здаецца, нават лічбы музеяў не такія рэпрэзэнтатыўныя, як, напрыклад, колькасць тэатраў. Вось у нашым двухмільённым горадзе 15 тэатраў, гэта як? У сэнсе, калі мы ўспрымаем, што хаця б палова з колькасці насельнікаў — гараджане, тэатры павінны былі б лопнуць. Асколкі гэтага старога дзяржаўнага канструкту «быць культурным» існуюць, але гаворка не пра тое, што адбываецца ўверсе гэтай піраміды, дзе знаходзяцца прасунутыя карыстальнікі, людзі, якія разумеюць, хто такі куратар, якія спажываюць культурны прадукт на пастаяннай аснове і якія маюць арганічную патрэбу ў яго спажыванні. Пытанне ў тым, што адбываецца каля яе падножжа.

Атрымліваецца, праблема ў пазначэнні прызначэння і апазнання культурнага прадукту для пераважнай большасці. Мадэль «культурны чалавек» састарэла, а новай мадэлі ў гэтым полі пакуль няма. Пытанне ў тым, што культура сёння з'яўляецца забаўляльнай для вельмі маленькай праслойкі людзей. Аднак пытанне таксама і ў тым, што ў дадзеным выпадку маецца на ўвазе пад забавай. Калі ўвесь час узаемадзейнічаць з прымітыўным наборам раздражняльнікаў, то ідзе прывыканне да спажывання культурнага фаст-фуду, які не патрабуе сур'ёзных навыкаў, вопыту ўзаемадзеяння і ведаў. Проста не ўзнікне іншай патрэбы.

— Так, вядома, трэба расці. Для гэтага побач з вамі павінен быць хтосьці, хто скажа, што можна апрабаваць іншы вопыт, іншае мастацтва.

Ці з'яўляецца музей сёння такім медыятарам, пасярэднікам і аўтарытэтным правадыром?

— Скажу так: у музеі з'явіліся супрацоўнікі, што робяць экспазіцыі, якіх даўно ніхто не рабіў, праводзяць лекцыі вельмі добра, прафесійна. Гэта людзі, гатовыя падцягваць агульны ўзровень аўдыторыі. Іншае пытанне ў адміністрацыйным рэсурсе, што не гатовы іх ставіць на кіруючыя пасады і даваць неабходную аўтаномію.

Якія яшчэ працэсы адбываюцца ў мастацкім музеі, што дэманструюць кірунак дзейнасці і агульную палітыку ў менеджменце інстытуцыі? Нешта памянялася за гэтыя дзесяць гадоў?

— Нават на маёй кароткай музейнай памяці з яго сышоў шэраг людзей, якія павінны былі вырасці да кіруючых пазіцый. Хтосьці ўвогуле пайшоў з прафесіі, хтосьці — у іншую інстытуцыю. Адны сышлі з біялагічных прычын, іншыя, напэўна, таму што сіл не засталося альбо надзея знікла. Я думаю, цяпер перспектывы вельмі сумныя. Не адбываецца абнаўлення кадраў...

У чым вы бачыце праблему? У сістэме адукацыі? Абмежаванасці поля для рэалізацыі культурных актараў? Іншыя фактары?

— Праблемы з адукацыяй у культуры ў нас неверагодныя і не сёння з'явіліся. У 1970-х такая праблема была, і ў 1990-х. І цяпер... У пошуку прычын мы ўсё роўна будзем вяртацца да гістарычнага кантэксту, гэта будзе і ноч расстраляных паэтаў, разбор на партсходах за фармалізм ці тупая чалавечая зайздрасць. Мы вернемся да разумення таго, што не можа з'явіцца добры выкладчык на пустым месцы. Калі ў мястэчку Жодзіна пабудавалі БелАЗ, прыехалі інжынеры з усяго Савецкага Саюза. У тым ліку з жонкамі, яны, філолагі, біёлагі, гісторыкі, пайшлі выкладаць у школы. У маленькім гарадку раптам з'явілася лепшая сярэдняя школа ў краіне. Гэтыя людзі не проста так з'явіліся, іх не нарадзіла гэтая зямля, і пад зямлёй я маю на ўвазе не глебу, а навакольнае асяроддзе, у тым ліку ўзровень візуальнай культуры, адукаванасці... Напрыклад, за семдзесят гадоў савецкай улады ва ўсходазнаўстве тут нічога не адбывалася. Чаму? Таму, што калі да гэтай тэмы была цікавасць, людзі ехалі ў Кіеў, Маскву, Ленінград... У Казань.

Добра, тады давайце паглядзім на Нацыянальны мастацкі музей праз гістарычную перспектыву і паспрабуем прасачыць як мяняліся прыярытэты, канцэптуальныя асновы інстытуцыі ў апошнія некалькі дзесяцігоддзяў?

— Адрозненне, думаю, у колькасці рэсурсаў і задачах. А вось якія ёсць задачы ў сучаснага мастацкага музея? Якія мэты існавання, знешнія, накіраваныя ў грамадства? Раней, напрыклад, былі экспедыцыі па зборы сакральнага і народнага мастацтва, вось гэта была мэта: музей выходзіць вонкі і нешта там робіць. Быў цягнік у НММ, які ездзіў па гарадах, па разгалінаванай чыгуначнай сетцы і ладзіў выставы (1970–80-я). Захоўвалі гісторыка-культурную спадчыну праз усе гэтыя шматлікія філіялы (Мір, Гальшаны і інш.)...

Але функцыя захавання, пра якую вы кажаце, апрыёры знаходзіцца ў поле музейнай адказнасці. Бо захоўваць і зберагаць культурную спадчыну, а праз яе і культурныя каштоўнасці — гэта ўласцівасць нейкай чалавечай групы, нацыянальнай супольнасці, дэлегаванай, у тым ліку, музею. Але што яшчэ музей сёння?

— Мне здаецца, музей звузіўся да памеру ўваходных дзвярэй, то-бок наша прастора заканчваецца там, дзе за наведвальнікам зачыняюцца дзверы. Лагічна ўзнікае спроба расціць яго знутры. Мара Уладзіміра Іванавіча аб стварэнні музейнага квартала — тое ж самае. Страціўшы іншыя спосабы ўзаемадзеяння з навакольным светам, мы спрабуем пашырыць прастору, рассоўваючы межы навакольнага свету. Сістэмна межы ўсё яшчэ праходзяць па нашых сценах, але тады мы павінны будаваць новыя сцены. Можа ў гэтым крыецца нейкая такая вялікая метафара.

Як вы думаеце, ці можам мы казаць пра прырашчэнні іншых стратэгій, ці магчымая іх рэалізацыя на беларускай глебе?

— Пытанне ў тым, навошта наогул музей патрэбны? Варта паставіць такое пытанне перад кожнай сацыяльнай групай, у тым ліку і дзяржавай, з яе структурамі: вам дзеля чаго музей патрэбны? Далей гэтае пытанне можна задаць мастакам, потым музейшчыкам, менчукам, проста людзям, наведвальнікам. І калі сёння ў нас няма рэсурсаў або метадалагічных магчымасцяў задаць гэтае пытанне і атрымаць на яго адказы, то варта, па меншай меры, адмовіцца

ад надзеі на «выратаванне звонку». Масавы наведвальнік будзе фармавацца пад уздзеяннем працэсаў урбанізацыі, але вельмі марудна — не дачакаемся. Таму зараз трэба займацца задавальненнем патрэбаў, аднак спачатку праявіўшы, вызначыўшы тыя інтарэсы і матывы, якія можна ўключаць пры распрацоўцы агульнай стратэгіі развіцця музейнай аўдыторыі. І паступова рухацца ад таго, што «ўмоўная група наведвальнікаў не прыходзіць» да «група прыходзіць» і далей да «група задаволеная». А яшчэ лепш, наладзіўшы зваротную сувязь, працаваць з незадаволенымі, таму што менавіта там крыецца зона росту. Сёння ж, сутыкаючыся з незадаволенасцю наведніка, мы займаем пазіцыю самаапраўдання і абгрунтавання альбо мізэрнасці яго прэтэнзій, альбо невырашальнасці праблеме — з прычыны структурных асаблівасцяў установы.

МУЗЕЙ ЯК ПРАСТОРА ПЕРАЕМНАСЦІ І ГЕНЕРАТАР КАШТОЎНАСНЫХ ІНТЭРПРЭТАЦЫЙ

Каштоўнасныя арыенціры (у тым ліку, у кантэксце і нацыянальных, і агульначалавечых) — гэта тое, што мастацтвам, культурай і, у прыватнасці, музеем транслюецца. Магчыма, тут праяўляецца нейкае правісанне ў фармуляванні агульнанацыянальных арыенціраў, ідэнтыфікацыйных кропак. Ці патрабуе рэалізацыя такой функцыі большай свабоды і аўтаномнасці культурнага поля, што прывяло б да дэлегавання яму шэрагу важных грамадскіх опцый?

— Думаю, такі запыт культуры можна было б даць, і культура неяк бы рэагавала, напэўна. Мастацтва, на мой погляд, транслюе каштоўнасці лепш, чым, напрыклад, рэлігія, больш эфектыўна. І многія з каштоўнасцей, якія транслююцца рэлігіяй, робяцца праз мастацтва: будзь-то іканапіс, паэзія ці штонебудзь іншае. Сапраўды, самая недаацэненая лакуна ў культуры — гэта тое, што кіраўніцкай падсістэме незразумелы патэнцыял мастацтва ў распрацоўцы і перадачы каштоўнасцей.

Але пакуль такія пытанні і запыты ўзнікаюць у вельмі вузкім коле далучаных, у супольнасці, якая працуе ў арбіце сучаснага мастацтва... А адказы на пастаўленыя запыты прадукуюцца зноў жа для абмежаванага кола і не рэтранслююцца за яго межы. У якім выпадку мастацкі музей становіцца рэтранслятарам, якіх каштоўнасцяў? І ці прымае ён на сябе такія функцыі?

— Музей — вельмі кансерватыўная інстытуцыя. Мне здаецца, што мы заўсёды былі апалітычным утварэннем, наколькі гэта было магчымым. Паглядзіце канцэпцыю экспазіцыі, на ўзроўні макраідэй відавочна тое, што ўсё пачынаецца ў класіцызме, і тое, як яно потым прарастае ў савецкім мастацтве. Музей у дадзеным выпадку захоўвае пераемнасць. І музею даводзіцца прыцягваць палітычную ўвагу з боку ўлады, што можа быць выказана ў фінансаванні, у прысутнасці тут высокапастаўленых людзей і г.д. І ў гэтага шмат наступстваў, напрыклад, тут няма contemporary art, бо сучаснае мастацтва апалітычным быць якраз не можа. Таму мы ў музеі часта і з задавальненнем кажам, што «добры мастак — мёртвы мастак». З аднаго боку, у сваю абарону ён ужо нічога не скажа, але, з іншага боку, і не дыскрэдытуе сябе.

Працягваючы тэму транслявання: экспертнае меркаванне, устойлівыя мадэлі інтэрпрэтацыі твораў мастацтва, формы ўзаемадзеяння з гледачом, артыкуляцыі каштоўнасцяў і іншае — ці змянялася гэтая мова на працягу апошніх 10 гадоў? І зыходзячы з якіх перспектыў: публікі (яе чаканняў, запытаў), прадстаўнікоў музея, якія займаюцца калекцыяй, агульным кантэнтам?

— Калі параўноўваць з аддаленым мінулым, мы атрымалі большую свабоду фармулёвак. Раней даволі жорстка трэба было вадзіць экскурсіі ў адпаведнасці з кантрольным тэкстам. Сёння я не надта ўяўляю сабе, што і як распавядаюць калегі. Мой выбар — новы для музея акцёрска-стэндапны жанр, яму я аддаю перавагу простай падачы масіваў інфармацыі. Мне важна рабіць звязны аповед, то-бок укладваць гэта ў адзіную гісторыю для аблягчэння ўспрымання. Лічу важным стварэнне нейкага віртуальнага пункту гледжання, у людзей павінен быць нейкі кантэкст. Я спрабую сфармаваць такую віртуальную пазіцыю, на якую экскурсант можа стаць як на апору і ўжо з яе згаджацца ці не згаджацца з тым, што бачыць і чуе.

2.

БУДА: «ГАВАРЫЦЕ НА МОВЕ ТАГО, ХТО СЛУХАЕ»

Атрымліваецца, што першапачаткова вы зыходзіце з таго, што глядач не мае ніякага вопыту, ён непадрыхтаваны. Без нейкага бэкграўнду. І размаўляеце з ім на мове...

— ...на мове штодзённага вопыту, і з яго ж выбудоўваю мосцікі ўжо да мадэляў успрымання самога твора мастацтва, пры гэтым часам агучваючы, часам трымаючы пры сабе тое, што ён усё роўна выйдзе з тым, што сам сабе прыдумае. Бо нават сам аўтар з манціроўкай у руках не зможа пераканаць яго ў тым, што тое, што ён там заклаў, правільней, чым тое, што глядач сабе ўбачыў. Што тычыцца распаўсюджанасці такога прыёму, мне здаецца, у нашым сектары настолькі няма грошай, што нікому з падобнымі навыкамі, якія можна прымяніць у паблік спікінге, продажах і стэндапе, не прыходзіць у галаву ісці ў музей. Проста таму, што незразумела, як гэта можна камерцыялізаваць. Мне пашанцавала трапіць у гэтую лакуну. Падобная штука патрабуе пэўнага набору навыкаў: добра падвешаны язык, больш-менш шырокі кругагляд, уменне структураваць разрозненыя дадзеныя і выбудоўваць легкатраўныя канструкцыі. На сённяшні момант ніхто ці амаль ніхто не пайшоў займацца гэтай дзейнасцю. Гэта, дарэчы, пра тое, што калі ў двухмільённым горадзе навукова-асветніцкія лекцыі, лекцыі-экскурсіі, стэндап у галіне культуры робяць паўтары землякопа, то гэта значыць, што ёсць прыкладна 3,5 землякопы, гатовых за гэта плаціць грошы. Мне здаецца, што калі гэта асяроддзе стане крыху больш насычаным, і ў нейкі момант нехта пойдзе рабіць культурны стэндап у гандлёвыя цэнтры, адбудзецца пералом. Таму што апосталы ішлі прапаведаваць на гандлёвую плошчу, туды, дзе людзі. І наступіць разуменне таго, што трэба не чарговы пост у сацсетках музея пісаць, што ў нас будзе выстава, а ісці туды, дзе людзі не ведаюць, што такое музей. І казаць: «Хадзем са мной, я пакажу табе зоркі!»

Я правільна разумею, што мова інтэрпрэтацыі, мова ўзаемадзеяння з публікай фармуецца не ў самой інстытуцыі і інстытуцыяй, музеем у дадзеным

выпадку, а за «яго дзвярыма», як водгук на «мова таго, хто слухае». Як гэтая мадэль складаецца і наколькі яна адэкватная асяроддзю і кантэксту самога твора, аўтара, які яго рабіў?

— Напрыклад, вось вісіць палатніна, яна вось ёсць. Яе назва, тэкст побач — гэта ўжо асяроддзе. Зыходзячы з заходняй трактоўкі, аб'ект нішто па-за інтэр'ерам, сам па сабе. Акула Хёрста не проста акула, там яшчэ назва пра фізічную немагчымасць смерці ў свядомасці таго, хто жыве. Адпаведна, мяне наогул не хвалюе асяроддзе, і ўсе тыя, хто вакол аб'екта або звязвае з ім рэалізацыю сваіх інтэлектуальных амбіцый. Мяне не цікавіць будынак, у якім гэта вісіць. Ёсць канкрэтны трохкутнік: прадмет, аўдыторыя, медыятар. Мяне цікавіць у гэтым кантэксце бэкграўнд гледача, таму што мне трэба да яго апеляваць, каб стварыць сувязі з аб'ектам. Таксама мяне цікавіць мой уласны бэкграўнд, таму што тут я магу знайсці для сябе і для гледача важныя сувязі. Мяне прынцыпова не цікавіць мастацтвазнаўца, які можа сказаць пра мае ідэі альбо нешта пра прадмет. Ён можа быць мне цікавы толькі ў выпадку сваёй вельмі арыгінальнай інтэрпрэтацыі прадмета. Мастакі ж часцяком выкарыстоўваюць візуальны канал камунікацыі са светам. У дадзеным выпадку, у гэтай мадэлі я абясцэньваю меркаванне людзей, на якіх мне глыбока пляваць, пакуль яны гэта меркаванне не аформілі ў аргументаваны тэкст.

На мой погляд, сітуацыя блізкая да ідэальнай у выпадку, калі існуе мноства розных, аргументаваных, якасных і прафесійных варыянтаў выказвання. Выйграе не толькі глядач, але і самі культурныя агенты, усё поле. З іншага боку, пытанне яшчэ і ва ўзаемадзеянні, ператвораным выключна ў забаву, атракцыён і цырк. Ці дэвальвуецца само гэтае ўзаемадзеянне або з'яўляецца ў нашым выпадку асноўным рабочым варыянтам стасункаў з гледачом, пакуль безальтэрнатыўным?

— Скажу так: гэта адзін са спосабаў медыяцыі. Пытанне: дзеля чаго я гэта раблю? Я раблю гэта дзеля таго, каб у гледача адбыўся кантакт з творам мастацтва, які я яму актуалізую: сумяшчаю з яго вопытам, даю эмацыйную змазку ўсяго гэтага, каб ён зразумеў не тое, што хацеў сказаць мастак, божа барані, а што ён, глядач, можа ўзяць. Мне не вельмі важныя самі творы, у публікі павінна быць ўяўленне таго, пра што я кажу, то-бок я павінен звязваць невядомае, але даступнае агляду, з недаступным для агляду, але вядомым, прапаноўваючы алюзіі, паралелі, рэмінісцэнцыі, што ў каго атрымаецца прадставіць. У нас зноў застаецца крытычна важным значнасць гледача!

У дадзеным выпадку на першы план выходзіць персанаж медыятара — вас. Вы — галоўны, вы будуеце гэтыя паралелі і алюзіі. Без вас гэтых надбудоў не адбылося б, салідарызацыі гісторыі прадмета і сучаснасці, сённяшняга дня. Атрымліваецца, вы актуалізуеце не толькі гэты твор і часавы альбо геаграфічны кантэкст яго стварэння, але і мадэлюеце рэакцыю гледача тут і цяпер.

— Бо дзеля каго я гэта раблю, акрамя ўласнага эга, дзеля эфекту, які будзе праведзены на гледача. Глядач, які перажыў нейкія эмацыйныя штукі... Мы можам гэта падвесці ў бок арыстоцелеўскага катарсісу ці чаго заўгодна. Правёўшы праз шэраг эмацыйных перажыванняў і метадалагічных практык, спроб пяра, спробы дэшыфраваць пад кіраўніцтвам, глядач павінен перайсці да рэжыму самастойнага перажывання без дапамогі экскурсавода.

Навучыцца карыстацца музеем, іншымі словамі.

— Вядома, хоць наколькі гэта рэалізуецца, у мяне вялікія сумневы. Але чаму для некаторых маіх калегаў гэта здаецца некарэктным, неэтычным? Магчыма, таму, што тое, што я раблю, я раблю дзеля сябе і таго, хто мяне слухае, а не дзеля мастака ці таго, хто пра яго піша.

Ваша пазіцыя зразумелая. Але праблема, мяркуючы па вашых выказваннях, у тым, што робіце вы гэта, напэўна, больш пераканаўча, чым тыя, хто з вашай сістэмы ўзаемаадносін выпадае. Зноў жа, на згенераваную вамі схему можна паглядзець інакш: вы ссоўваеце панацыйны цэнтр на постаць медыятара, а раз вы робіце новыя сэнсы на аснове выявы або аб'екта, упісваючы іх у новы кантэкст, то цалкам сабе можаце прэтэндаваць і на ролю мастака.

— Несупадзенне адбываецца ў тым, што я не ствараю для таго, хто крыўдуе. У тым ліку гэта робіцца ў тэрмінах сакральнага і прафаннага. Праблема ў тым,

3.

што кажа пра дэсакралізацыю той, каго выкраслілі з прасторы сакральнага. Я буду вельмі рады прыняць дапамогу ад людзей, даследчыкаў, хто разбіраецца ў тэме. Мне прыемна, калі я чытаю добрыя тэксты, даследаванні, з задавальненнем скарыстаюся гэтым прадуктам для сваіх мэтаў. Але ў мяне няма ніякага «прадусталяванага» піетэту ні да асобы мастака, ні фігуры даследчыка.

МУЗЕЙ СЁННЯ: АКТУАЛІЗАЦЫЯ СТАРЫХ ПОЗВАЎ

Вяртаючыся да вынікаў, ці можна казаць пра нейкія тэндэнцыі дзесяцігоддзя, ці гэта разгортванне працы ў напрамку развіцця аўдыторыі, інклюзіўныя практыкі, камерцыйныя выставы альбо разметка падзейнасці (новыя гістарычныя перспектывы, узаемадзеянне з сучасным мастацтвам) у кантэксце музея?

— Мне здаецца, што музей існуе цяпер у вакууме ўвагі. Усім зразумела, што ён ёсць, адным — што трэба ў яго хадзіць, іншым, што трэба яго крытыкаваць, трэцім, што трэба яго фінансаваць, чацвёртым зразумела, што трэба ім кіраваць. Але калі любому з іх задаць выразнае пытанне: «навошта?», адказу не будзе ні ў адной з гэтых груп, адказ групавы наўрад ці магчымы, а адказ індывідуальны нікога не цікавіць.

Прывяду такі прыклад, з нагоды «навошта»: у 2013—2014 гадах праходзіў міжнародны праект «Музей — машына часу». Ініцыяваны ён быў нямецкімі калегамі (Goethe-Institut Georgien), а ўдзельнікамі яго сталі, у асноўным, прадстаўнікі музейных інстытуцый постсавецкай прасторы. Стартаваў праект вялікай канферэнцыяй «Навошта музей сёння?», дзе музейшчыкі з Германіі, Вялікабрытаніі, Грузіі і інш., адказваючы на актуальнасць музея ў 2010-х, прэзентавалі свой досвед працы з аўдыторыяй, у тым ліку выхад з фізічных межаў інстытуцыі, якія абмяжоўваюць такое ўзаемадзеянне. Яны казалі пра палітыку адкрытасці, пашырэнне адукацыйных мадэляў, розных стратэгій прасоўвання ў грамадстве. Вельмі часта, нібы лейтматыў праекта, гучала: «Музей паказвае тое, як краіна бачыць саму сябе» (з выказвання Штэфана Ваквіца). Сапраўды, пасля 1990 года музей вымушаны быў нанова «выдумляць» не толькі сябе, але і выбудоўваць асяроддзе вакол. Адзначу, што праект завяршыўся вялікай выставай сучасных мастакоў у Нацыянальным музеі Грузіі — своеасаблівая інтэрвенцыя сучаснасці ў традыцыйнае і кансерватыўнае поле.

— Там, у Германіі, пытанне даўно вырашана і адказ знойдзены. Калі тут у інтэрв'ю на радыё да мяне прыходзіць пытанне, якраз туды: «Што мне з таго музея? У мяне і так грошай мала». Калі ён, аўтар гэтага пытання, 8 рублёў выдаткоўвае на ўваход у музей, ён не ведае, што атрымае, у яго досведу такога няма. Калі ж 8 рублёў пойдзе на каўбасу, то ён ведае, што будзе ў наяўнасці.

Для гэтага многія музеі выкарыстоўваюць стратэгію татальнай празрыстасці, зайшоўшы на нейкую віртуальную платформу вы зможаце сфармаваць вельмі дакладнае ўяўленне пра тое, што вы ўбачыце на свае вочы, па ТБ каналу вы станеце ўдзельнікам цырымоніі адкрыцця велізарнай пафаснай выставы, зноў жа віртуальна зможаце пагутарыць з медыятарамі — быць часткай створанай гэтай інстытуцыяй супольнасці. І зараз я кажу пра досвед нашых бліжэйшых суседзяў. Расійскіх музеяў, у тым ліку не вельмі вялікіх і тых, хто не валодаюць унікальнай і маштабнай калекцыяй.

— Я думаю гэта, па-першае, пытанне абнаўлення кіраўнічых кадраў. Не проста так у старой Траццякоўцы ў першы год працы Зельфіры Трэгулавай музейны магазін павялічвае выручку ў 14 разоў. Другое — гэта, вядома, маркетынг, і трэцяе — наяўнасць у дзяржавы нейкіх такіх задач, якія дазволілі ёй калі не ўкінуць больш грошай, то па-іншаму іх размеркаваць. Гэта адказ на пытанне навошта дзяржаве музей. У рускіх з'явіўся адказ на гэтае пытанне, можа сітуацыйны, я не ведаю, але мы бачым вынік.

Думаю, акрамя ўсяго вамі пералічанага, адбыўся вельмі сур'ёзны перагляд базавых музейных прыёмаў узаемадзеяння са сваёй аўдыторыяй, і не толькі спосабаў яе прырашчэння. Мне падаецца, там адбыўся вельмі лагічны, добра зрэжысараваны пераход да іншых інструментаў узаемадзеяння з выявамі, прадметамі і аб'ектамі. Пры тым, што глабальныя сэнсы, яны засталіся тымі ж. Ніхто нічога не адмяняў. Гэта пашырэнне нейкай сістэмы ўцягнутасці. Бо немагчыма, паказваючы прадмет, пастаянна прайграваць мінулае, толькі таму што ён з мінулага. Была ажыццёўлена гэтая пераарыентацыя на сёння, на тое, як і пра што людзі думаюць сёння. Іншымі словамі, глядзець на творы мінулага сённяшнімі вачыма. Акрамя таго, там здарылася тое, пра што вы гаварылі, мастацтва стала правадніком да разумення тых складаных працэсаў, якія адбываюцца ў сучасным свеце. Пры гэтым не забываючы, што не ўсе веды можна манетызаваць. Гэта вельмі цікавая гісторыя трансфармацыі. Пры гэтым мы назіраем ужо іншую гісторыю з сучасным мастацтвам — блытаніна з аб'яднаннямі Дзяржаўнага цэнтра сучаснага мастацтва спачатку з Дзяржаўным музейна-выставачным цэнтрам РОСИЗО (у большай ступені тэхнічнай структурай) у 2016 годзе, а потым з музеем выяўленчага мастацтва імя Пушкіна. У гэты ж час мы бачым абумоўлены ўздым і зацвярджэнне прыватнай інстытуцыі «Гараж». У выпадку з ГЦСИ, гэта следства чаго? Лібералізацыі ў дачыненні да спадчыны, правераных каштоўнасцяў і напружанасць да мастацтва, адчувальнага да сучаснасці?

— Я мяркую, гэта адлюстраванне нейкіх унутраных дзяржаўных працэсаў: альбо сацыяльнае альбо дзяржаўнае, альбо ўстанова або інстытуцыя. І тут мы вяртаемся да беларускай праблематыкі, хто тут гатовы ўзначальваць інстытуцыі, выбудоўваць іх, пры цяперашнім узроўні разумення і інтэрпрэтацыі культуры і яе мэтаў дзяржавай? Ці можа нейкі сур'ёзны бізнэс укладваць грошы, плануючы атрымаць нейкія прэферэнцыі? Напрыклад, адлюстраваныя заканадаўча ў падатковых паслабленнях? Альбо ў якасці маркетынгавай стратэгіі? Не.

КУЛЬТУРНАЯ ПРАСТОРА МІНСКА ЯК «ПОЛЕ МІФАЛАГІЧНАГА»

Хачу прапанаваць вам дзве цытаты. Першая з'яўляецца вашымі словамі: «Мінск — гэта не цяпліца, дзе створаны ўсе ўмовы для рэалізацыі талентаў. Горад у гэтым сэнсе можна параўнаць з адкрытым, залітым сонцам полем. Свабодным і па-добраму пустым. У тым сэнсе, які ўкладваў у гэтае слова практык і тэарэтык тэатру Пітэр Брук у кнізе "Пустая прастора": што б ты ні прыдумаў, што б ні стварыў, хутчэй за ўсё, ты будзеш на гэтым полі альбо першым, альбо адзіным». І другая цытата, з вельмі важным і надзвычай выразным пазначэннем бягучай сітуацыі, якую я праецырую і на культуру: «...Кожнае новае пакаленне прадукуе свае працоўныя тлумачалкі светабудовы і спрабуе ўжыцца з ранейшымі. Поле міфалагічнага жыве як бясконцы квэст з рэгулярным абнуленнем сэнсаў» (Максім Жбанкоў, «Міфы, якія нас выбіраюць: драконы, багі, Каліноўскі»). Да гэтага дадам, што ключавыя гульцы на гэтым культурным полі — інстытуцыі, існуюць у рэжыме альбо выжывання, альбо ў спробе сябе перафармуляваць, ці і таго і іншага.

— Інстытуцыя — гэта следства наяўнасці людзей, гатовых сваёй увагай і грашыма падтрымліваць і развіваць культуру. У гэтым кантэксце «Восеньскі салон» — гэта лепшае, што адбываецца з сучасным мастацтвам Беларусі, адзінае, што можа прывесці людзей у галерэю «Ў», напрыклад. З гэтай галерэі ў «Восеньскі салон» не ходзяць. Прыйсці ж у галерэю «Ў» з вуліцы — гэта рэлігійная практыка, што да мастацтва не мае ніякага дачынення: цалаваць пояс Багародзіцы, убачыць Мону Лізу праз шкло. Гэта не мае пастаяннага эфекту, гэта няўстойлівы стан, непрацяглая сітуацыя. Лепш, чым «Восеньскі салон», можа быць толькі «Я Манэ Я Шышкін Я Малевіч», таму што там і ёсць жывы булён, які адлюстроўвае адэкватны стан беларускага сучаснага мастацтва, вось гэта тое, што ёсць. Вы можаце гэта любіць, вы можаце гэта не любіць.

Здавалася б усё зразумела, жыццёвы паток — ён тут і цяпер, але не адбываецца сінхранізацыі, дыялогу з ім. Можа быць, таму так па-рознаму тут разумеецца і пазначаецца сучаснае мастацтва. М

1. Віктар Паляшчук. Мімікрыя.
Гіпс, дрэва. 2017. «Восеньскі салон—2018».
2. «Восеньскі салон—2017» Фрагмент экспазіцыі.
3. «Восеньскі салон—2016». Фрагмент экспазіцыі.

Ад нулявой да **зорнай** гадзіны

«ШЛЯХІ НЯМЕЦКАГА МАСТАЦТВА З 1949 ГОДА ПА СЁННЯШНІ ДЗЕНЬ» У ПАЛАЦЫ МАСТАЦТВА

Алеся Белявец

Дырэктар Інстытута імя Гётэ Якаб Рачэк назваў выставу спробай пабудаваць у Мінску музей нямецкага мастацтва: «Палац мастацтва змяніўся знутры ў плане інтэр'ера і архітэктурных рашэнняў. Мы пасталіся стварыць па-сапраўднаму музейную абстаноўку».

1.

Унікальную экспазіцыю пасляваеннага нямецкага мастацтва куратары Маціяс Флюге і Маціяс Вінцэн падрыхтавалі на аснове калекцыі штутгарцкага Інстытута сувязей з замежнымі краінамі ifa. Акрамя гэтага праекта, ifa ладзіць па ўсім свеце каля трыццаці выстаў, прысвечаных актуальным тэмам у сучасным арце, дызайне і архітэктуры, напрыклад Баўхаузу ці творчасці знакавых аўтараў. Таксама інстытуцыя займаецца доследамі на стыку культуры і знешняй палітыкі, мэта якіх — распрацоўка новых канцэпцый дыялогу паміж навукай, культурай, палітыкай і сродкамі масавай інфармацыі. Таму кожная выстава ifa разглядаецца ў тым ліку ў кантэксце стварэння лакальнай платформы для кантактаў і калабарацый.

Выстава са збораў ifa, прадстаўленая нашаму гледачу, незвычайная паводле сваёй структуры. Збудаваная збольшага храналагічна, яна мае ў аснове канцэпцыю, выкладзеную куратарамі ў адмысловым каталогу. Маціяс Флюге і Маціяс Вінцэн, распачаўшы ў 2009 годзе працу з калекцыяй, зразумелі, што наяўныя творы (пасяховыя на міжнародным узроўні, але амаль невядомыя ў самой Германіі) наўрад ці магчыма прэзентаваць у рамках традыцыйнага погляду. Каб зрабіць акцэнт на інтэлектуальных і мастацкіх пошуках нямецкіх аўтараў, куратары адмовіліся ад агульнапрынятых падыходаў, паставіўшы задачай прааналізаваць мастацкія дыскурсы і змены ў іх. «Сутыкненні на глебе мастацтва, яго рэпрэзентатыўная (у абодвух сэнсах гэтага слова) функцыя і розныя стаўленні да акрэслення вартасных крытэрыяў — вось вызначальныя тэмы праекта». У фондах інстытуцыі захоўваецца шмат малюнкаў і эскізаў знаных аўтараў, а таксама важныя працы малавядомых творцаў, што падштурхнула аўтараў экспазіцыі да паказу «бакавых сцежак» у развіцці нямецкага мастацтва другой паловы XX стагоддзя: работы знакамітых майстроў суседнічаюць з працамі малавядомых аўтараў, каб стварыць патрэбныя акцэнты на шляху спасціжэння нямецкага мастацтва. Міжволі на структуру выставы паўплывала і даследчая пазіцыя збіральнікаў калекцыі, якія набывалі артэфакты з пункту гледжання міжнароднай рэпрэзентатыўнасці, а таксама рэагавалі на перамены ў развіцці мастацтва. Так у калекцыі пачалі з'яўляцца відэа і відэа-інсталяцыі, фатаграфічныя серыі, а ў 1970-я ўсё большую ролю пачынае адыгрываць феміністычны дыскурс.

2.

Такім чынам, пры разглядзе экспазіцыі можна вычленіць некалькі сюжэтных ліній, кропкава пазначаных асобнымі аўтарамі, іх настаўнікамі і вучнямі, а таксама — школамі і кірункамі.

РАЗДЗЕЛЕНАЕ МАСТАЦТВА

Гэта проста выпадковасць, але каталог, збудаваны ў алфавітным парадку, распачынаецца з твораў Герхарда Альтэнбурга, мастака ГДР (памёр у 1989), прызнанага на Захадзе, але гнанага на радзіме. Выстава дазваляе правесці паралелі паміж працамі мастакоў, што фармаваліся ў розных ідэалагічных кантэкстах. У экспазіцыі мы бачым толькі вынік, здаецца, яшчэ незавершанай бітвы інтэрпрэтацый і ацэнак мастацтва ГДР, своеасаблівы кампраміс, дасягнуты цягам больш за трыццаць гадоў пасля падзення Берлінскай сцяны. На гэтым пытанні цікава спыніцца падрабязней, з улікам падабенства і адрознення нашых рэалій.
Пасля ўз'яднання Германіі вядомы творца Георг Базеліц у 1990 годзе ў даволі рэзкім інтэрв'ю назваў мастакоў ГДР усяго толькі прапагандыстамі рэжыму. Што характэрна, стыгматызацыя і дэвальвацыя закранула ў той ранні перыяд ўсё ўсходнегерманскае мастацтва — даробак як афіцыйных дзеячаў мастацтва былой ГДР, так і дысідэнтаў. Кульмінацыяй дыскусій вакол вартасці арт-спадчыны ГДР стала выстава ў Веймары «Пад'ём і падзенне мадэрнізму», што адкрылася і хутка, са скандалам, закрылася ў 1999 годзе. На ёй мастацтва Усходняй Германіі праз спецыфічныя (абразлівыя) экспазіцыйныя прыёмы было фактычна пастаўлена ў шэраг з нацысцкім. У 2003-м усходнегерманскімі куратарамі быў зроблены важны крок: вялікая і чаканая рэтраспектыва ў Берліне з паліткарэктнай назвай «Мастацтва ў ГДР» была падкрэслена дэідэалагізаванай. Аўтары экспазіцыі свядома імкнуліся аддзяліць мастацтва ад гістарычнага кантэксту, паказваючы не звязаныя з прапагандай творы, што мелі культурную каштоўнасць. У адной прасторы спалучылі мастакоў, якіх рэжым змусіў эміграваць, хто быў выгнаны ці зазнаў пераслед, але таксама і тых, хто цалкам паспяхова сябе рэалізоўваў у наяўных ідэалагічных варунках, што суправаджалі пабудову сацыялістычнага грамадства. Гэта пазіцыя нейтральнасці таксама была крытыкаваная з супрацьлеглых бакоў (правымі і левымі), а мастак знакамітай па-за межамі ГДР Лейпцыгскай школы Вольфганг Матоер (яго працы прысутнічаюць у мінскай экспазіцыі) заявіў, што прыйшоў час перастаць дзяліць мастацтва на ўсходняе і заходняе і трэба правесці аб'яднаную выставу пад назвай «Мастацтва часоў падзелу». І сапраўды, да 30-годдзя падзення Берлінскай сцяны быў праведзены шэраг выстаў, пройдзены значны шлях ад астракізму да прызнання ўкладу ў агульнагерманскі дыскурс даробку тых мастакоў, што імкнуліся да мастацкай аўтаноміі.
На мінскай выставе дэманструюцца некалькі такіх аўтаномных арт-стратэгій, найбольш яскрава — у творчасці вышэй згаданага Герхарда Альтэнбурга, у кафкіянскіх малюнках якога можна знайсці сугучча з графікай Бойса. Лейпцыгская школа ГДР сціпла прадстаўлена адным з яе заснавальнікаў Вольфгангам Матоерам, мастацтва якога вылучаецца высокім узроўнем філасофскай рэфлексіі. Сама школа, прызнаная ў ГДР і за яе межамі, характэрная не стылістычным адзінствам, а спалучэннем мастацкіх стандартаў з сацыяльнай рэфлексіяй.
У многіх творах усходнегерманскіх мастакоў відавочныя сляды ўплыву заходняга мадэрнізму, спробы пераасэнсавання як спадчыны авангарду, так і нямецкага Адраджэння — Бекмана, Дзікса, Дзюрэра. Херман Глёкнер — выбітны прадстаўнік нямецкага мадэрнізму і адзін з заснавальнікаў канструктывізму, нягледзячы на неспрыяльныя палітычныя абставіны ва ўмовах нацыянал-сацыялістычнай дыктатуры і наступнага рэжыму ГДР, дзесяцігоддзямі бесперапынна працаваў у ізаляцыі ў Дрэздэне. Яго графічныя, выкананыя тэмперай на паперы творы, карэгуюць у экспазіцыі з работамі заходнегерманскага канструктывіста, выдатнага скульптура паваеннага перыяду Ханса Ульмана.
Праз гэтыя ды іншыя параўнанні становіцца магчымым прасачыць, як развівалася інтэлектуальнае і мастацкае жыццё падзеленай Германіі і

якім чынам дзве канцэпцыі арт-развіцця пасля падзення Берлінскай сцяны паступова становяцца часткамі адзінага дыскурсу.

АД «НУЛЯВОЙ ГАДЗІНЫ» ДА «DOCUMENTA» І ДАЛЕЙШЫ ТРЫУМФ АБСТРАКЦЫЯНІЗМУ

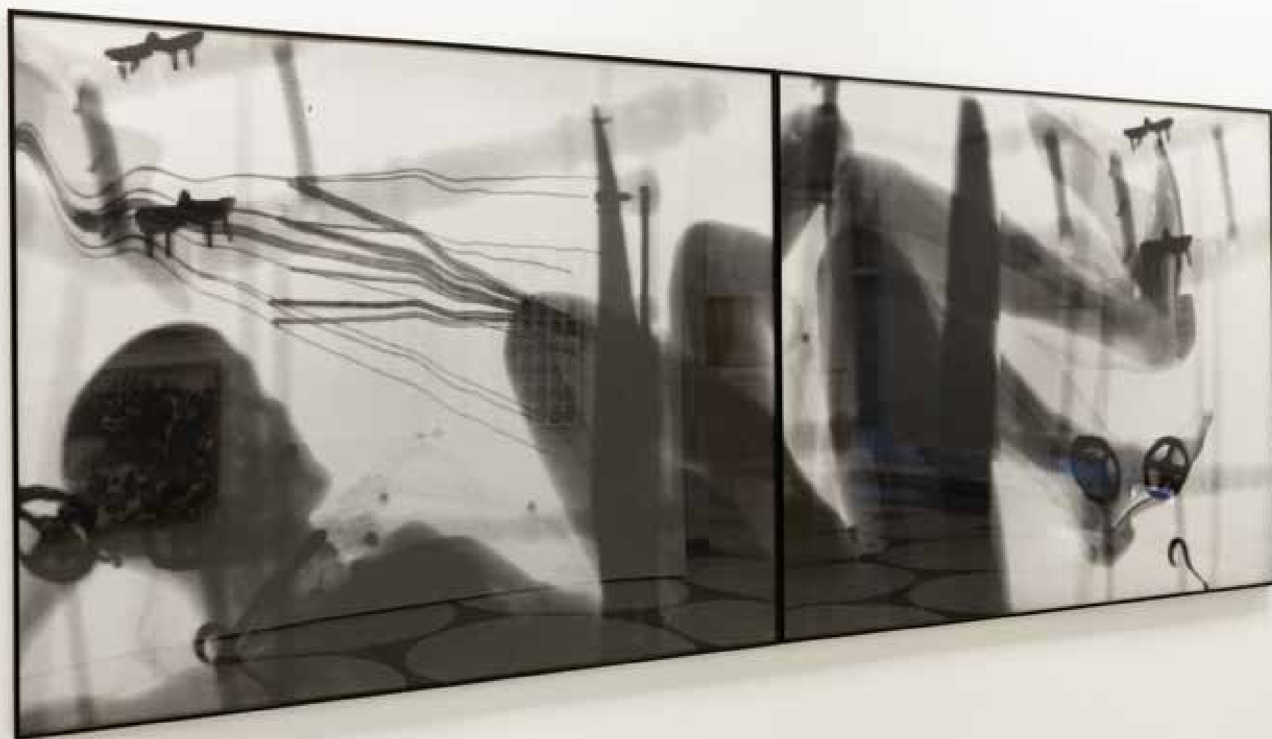
ХХ стагоддзе стала асабліва траўматычным для нямецкага мастацтва: зорны ўзлёт перыяду Веймарскай рэспублікі быў спынены пасля 1933 года, апафеозам прынцыпова новай культурнай палітыкі стала выстава «Дэгенератыўнае мастацтва» 1937 года. З музейных фондаў былі канфіскаваны знакавыя творы сучаснага арту, вялікая колькасць аўтараў эміграваліці былі забітыя. Пасля Другой сусветнай вайны настроі, што панавалі ў нямецкім грамадстве, выліваюцца ў своеасаблівую форму — «літаратуру руін», дзе фармуецца ідэалогія, якую метафарычна называюць «нулявой гадзінай». Катастрафічны разрыў часу асэнсоўваўся і ў візуальным мастацтве, у заходняй частцы Германіі актыўна развіваецца і падтрымліваецца абстракцыя — як новая інтэрнацыянальная мова. На выставе можна прасачыць некалькі творчых стратэгій сярэдзіны саракавых, гэта мастакі, фармаванне якіх адбывалася яшчэ ў даваенны час.

Адзін з самых важных прадстаўнікоў абстракцыянізму паваеннага часу Вілі Баўмайстэр, праз сваіх настаўнікаў звязаны з Баўхаўзам, распрацоўваў візуальную мову, чэрпаючы натхненне ў вобразах першабытнага мастацтва і архаікі. У сваёй важнай тэарэтычнай працы «Незнаёмае ў мастацтве» 1947 года ён асэнсоўвае сучаснае абстрактнае мастацтва ў Еўропе, тое, як у гэтым мастацтве знаходзяць увасабленне ідэі, недаступныя нашаму розуму. Падобныя ідэі архаічных першасных вобразаў распрацоўваў Фрыц Вінтэр, выпускнік Баўхаўза і адзін з заснавальнікаў групы «Дзэн 49». Яго цыкл «Рухальныя сілы Зямлі» лічыцца адным з ключавых твораў пасляваеннага мастацтва. Траўматычнае мінулае пераасэнсоўваецца ў калажах Ханны Хёх праз парадаксальнае спалучэнне кашмарнага і паэтычнага, сюррэалістычныя фатаграфіі Вольса ўражваюць немагчымымі асацыяцыямі. Ёзэф Бойс перастварыў свой непасрэдны ваенны вопыт на ўзроўні ідэй і матэрыялаў, знішчаючы межы мастацтва, ён выходзіў у прастору сацыяльных трансфармацый. На выставе «вялікі шаман» быў прадстаўлены інсталяцыяй, аб'ектам і малюнкам, з якога счытваецца атмасфера яго энвайраментаў і акцый.

І Вінтэр, і Баўмайстэр, і Вольс сталі ўдзельнікамі першай выставы «documenta» 1955 года ў Касэлі, невялічкім нямецкім мястэчку, якому наканавана было стаць Мекай сучаснага мастацтва. Мэтай «documenta» было ўзнаўленне традыцыі авангардных выстаў, перарванай нацыстамі, а галоўнае — рэінтэграцыя нямецкага арту ў міжнародны дыскурс. Мэты былі больш палітычныя, чым мастацкія, аднак за кароткі час выстава сталася бліскучым і ўплывовым міжнародным праектам.

Хайнц Мак, Ота Пінэ і Гюнтэр Юкер, якія працавалі як група паміж 1958 і 1966 гадамі з мэтай знайсці новую глебу для выяўленчага мастацтва пасля вайны, адштурхоўваліся ад канцэпту «нулявой гадзіны». Назва іх суполкі «Zero» гучыць як мастацкі эквівалент гістарычнага паняцця «Гадзіна нуль». Мэта, абраная дзюсельдорфскімі мастакамі для вырашэння гэтай задачы, заключалася ў тым, каб сканцэнтравацца на чыстым колеры і дынамічным руху святла ў прасторы. Для гэтага яны шукалі новыя форму і матэрыял: Хайнц Мак выкарыстоўваў святлоадбівальныя металічныя паверхні, Ота Пінэ эксперыментаваў з колеравымі эфектамі, а Гюнтэр Юкер працаваў з нечаканымі матэрыяламі, а асабліва выразна — з цвікамі, якія сталі фірмовым знакам яго стылю.

Важнай плынню заходнегерманскага абстрактнага мастацтва 1940—50-х быў Informel (французская форма называлася «ташызм»), прадстаўлены на выставе працамі Фрэда Тылера, К.О. Гёца, Эміля Шумахера. Адной з метадалагічных крыніц гэтай плыні была сюррэалістычная дактрына аўтаматызму.



3.

4.

ФЛЮКСУС

У канцы 1950-х нарадзіўся міжнародны рух Флюксус, у якім прымалі ўдзел у тым ліку прадстаўленыя ў экспазіцыі Ёзэф Бойс і Нам Джун Пайк. Але найбольш выразна пра гэты рух нагадвае інсталяцыя Вольфа Фостэля «Piano-Lituania "Hommage a Maciunas"» (1994), прысвечаная памяці сузаснавальніка Флюксусу Джорджа Мачунаса. Фостэль збірае ў ёй аб'екты, што адсылаюць да важных музычных акцый і дзеянняў Флюксусу (адсылкай служыць фартэпіяна), а таксама пра «флюкс-наборы» (Fluxkits) Мачунаса — чамаданчыкі, у якія той складаў і прадаваў адпаведныя наборы з партытурамі для імпрэз, інтэрактыўнымі скрыначкамі і гульнямі або часопісамі і відэа іншых мастакоў. Удзельнік руху Флюксус Нам Джун Пайк быў піянерам відэаарту, што адаптаваў для мастакоў магчымасці выкарыстання відэа для творчых мэт. Ён трактуе фільм і відэа як гнуткую і дынамічную форму мультытэкстуальнага мастацтва. Выкарыстоўваючы тэлебачанне і мадальнасці аднаканальнага відэазапісу, фарматы скульптуры і інсталяцыі, ён насыціў электронны рухомы вобраз новымі значэннямі.

АБСТРАКТНАЕ/ФІГУРАТЫЎНАЕ — НОВЫЯ ПУНКТЫ АДЛІКУ

На жаль, у выставе выявілася незапаўняльная і нічым не кампенсаваная лакуна, але з выдатнай бліскучай чацвёркі нямецкіх мастакоў былі прадстаўлены толькі Герхард Рыхтэр і Зігмар Польке. Абодва — выпускнікі Дзюсельдорфскай акадэміі мастацтваў, пра якую варта пагаварыць падрабязней. Польке авалодаў прафесіяй мастака па шкле і ў 1961 годзе паступіў у Дзюсельдорфскую акадэмію мастацтваў, а ў 1963-м з дапамогай Герхарда Рыхтэра, Конрада Люга Фішэра і Манфрэда Кутнера зладзіў сваю першую выставу і заснаваў разам з імі капіталістычны рэалізм.
У прадстаўленай на выставе графічнай працы «Без назвы» 1987 года Польке пазначае на паперы растравыя кропкі газетнага друку. Такім чынам праз дэканструкцыю газетнага малюнка аўтар падымае пытанне пра прыёмы і метады маніпулявання.
Герхард Рыхтэр, выпускнік Дрэзданскай вышэйшай школы выяўленчага мастацтва, манументаліст-пачатковец, у час перабраўся на Захад, за некалькі месяцаў да ўзвядзення Берлінскай сцяны. Ён знакаміты сваім жывапісным метадам размывання межаў паміж жывапісам і фатаграфіяй, адметнымі прыёмамі дэканструкцыі выявы.
Нямецкі неаэкспрэсіянізм стаў дамінуючай міжнароднай тэндэнцыяй 1980-х. Абапіраючыся на даўнюю цікавасць нямецкага мастацтва да экспрэсіянізму, мастакі Георг Базеліц, Ансельм Кіфер і Зігмар Польке аб'ядналі выразны метад і актуальную праблематыку, вывеўшы нямецкае мастацтва ў міжнародны авангард.

ФАТАГРАФІЯ

Фатаграфічныя серыі прысутнічаюць на гэтай выставе ў даволі значнай колькасці, падзяляючыся на некалькі сюжэтных ліній. Адна з іх — фотамастацтва з ГДР. Выключна важнай постаццю тут з'яўляецца Арна Фішэр — і як фатограф з адметным поглядам, і як выкладчык, што паўплываў на фармаванне некалькіх пакаленняў майстроў. Яго кватэра, дзе ён жыў з 1966 года разам з фатографкай Сібіле Бергеман, была важным месцам сустрэчы альтэрнатыўнай супольнасці фатографаў ва Усходнім Берліне. Творчасць Сібіле, якая таксама была вучаніцай Фішэра, прадстаўлена знакавай фотахронікай стварэння і ўзвядзення помніка Марксу і Энгельсу ў Берліне. Сведчанне, што мусіла стаць знакам трыумфу, ператварылася ў сімвал паражэння: каб зразумець гэта, варта толькі зірнуць на год паўстання помніка — 1986.
Наступная лінія, праведзеная ў экспазіцыі, — Düsseldorfer Fotoschule. Фоташкола ў Дзюсельдорфе, звязаная з імёнамі выкладчыкаў Берндам і Хілай Бехер. Пачатак развіцця школы фармальна датуецца 1976 годам, калі Бехеру было прысвоена першае ў нямецкай мастацкай акадэміі званне прафесара

мастацкай фатаграфіі. Для гэтых аўтараў характэрны халодны аналітычны і сістэматызуючы погляд на рэальнасць. Адмаўляючыся ад сістэматызуючай працы настаўнікаў, першае пакаленне вучняў Бехера застаецца даволі пазнавальным паводле тэм, стылю і выкарыстанні чорна-белых выяў. Пад уплывам амерыканскай фатаграфіі ў 1980-х новыя студэнты распрацоўвалі каляровыя серыі карцін. Наступным фармальным крокам стала ўкараненне вялікага фармату, які Аксель Хютэ і Томас Руф упершыню выкарысталі ў 1986 годзе. Крыху пазней гэту форму сталі распрацоўваць Томас Штрут і Андрэас Гурскі.

5.

7.

6.

8.

І ЯШЧЭ РАЗ ПРА ДЗЮСЕЛЬДОРФ

Вышэй я расказвала пра некалькі мастацкіх школ, што грунтаваліся на пераемнасці настаўнік—вучань, але самае адметнае месца і ў экспазіцыі, і ў развіцці нямецкай культуры займае Дзюсельдорфская акадэмія мастацтваў, асвечаная легендарным Бойсам. Вельмі значная частка аўтараў на гэтай выставе звязана з акадэміяй, якая ў 1960-х апынаецца ў цэнтры міжнароднага мастацкага жыцця.
У 1947 годзе Ёзэф Бойс паступае ў Дзюсельдорфскую акадэмію мастацтваў, дзе становіцца любімым вучнем Эвальда Матарэ, скульптара, графіка і жывапісца. На мінскай выставе былі прадстаўлены дрэварыты Матарэ на анімалістычную тэму, што дазваляе прасачыць уплывы настаўніка на вучня, бо ў ранні перыяд у творчасці Бойса дамінуюць першабытныя матывы ў акварэлях, стылістычна блізкіх да наскальных роспісаў. У 1961 годзе Бойс атрымлівае званне прафесара ў гэтай установе, але яго звальняюць у 1971-м, пасля таго як разам з непрынятымі абітурыентамі ў знак пратэсту ён акупаваў сакратарыят. Адзін з выдатных вучняў Бойса — Імі Кнёбель, мінімаліст, даследчык узаемадачыненняў паміж прасторай, выявай і колерам, які замыкае свае даследы ў рамкі буйнафарматных модульных аб'ектаў.
Сярод выпускнікоў акадэміі варта вылучыць Катарыну Фрыч (таксама яна прафесар у гэтай установе): гуляючы з маштабам, колерам і матэрыялам, мастачка змяшчае суадносіны паміж арыгіналам і копіяй. У скульптурнай інсталяцыі «Пантэра і паліца з 8 фігурамі» постаці ўтвараюць кола, нібы здзяйсняюць нейкі рытуал.
Георг Херальд — прафесар скульптуры Дзюсельдорфскай акадэміі мастацтваў, займае гэтую пасаду з 1999 года. У сваіх працах ён, выкарыстоўваючы побытавыя матэрыялы і рэчы, з іроніяй аналізуе шаблоны мыслення. На выставе быў паказаны яго аб'ект «Гара какаіну». Назва — проста выраз, што можа азначаць «супербагаты», але адначасна і «супербессэнсоўны», пустое клішэ, якое можна зразумець у абмежаваным сацыяльным асяроддзі.

ФЕМІНІЗМ

У 1960—70-я ў пратэсце супраць патрыярхальнасці ў мастацтве з'явілася цэлая група мастачак, якія ў рознай ступені распрацоўвалі феміністычны дыскурс. Варта згадаць, што ў гэты час адной з важных мастацкіх стратэгій былі эксперыменты з целам, з уласнай ідэнтычнасцю. Творчы набытак Рэбекі Хорн складаецца са скульптурных энвайранментаў, інсталяцый, перформансаў, відэа і графікі. Пачаўшы з эксперыментаў з такім даволі небяспечным матэрыялам, як поліэфір, у 1960-х Хорн звярнулася да пашыраных у побыце і натуральных матэрыялаў. Хорн — майстарка ператварэння свайго цела ў скульптуру з дапамогай пратэзаў. Яна павялічвала аб'ём цела за кошт пёраў, тканін ды іншых матэрыялаў; рухаючыся ў прасторы, уздзейнічала на наваколле.
У 1980-х заявіла пра сябе Розмары Трокель, стаўшы голасам цэлага пакалення. Адна з цэнтральных тэм у творчасці Трокель — становішча жанчын унутры сацыяльнай іерархіі. Вядомасць ёй прынеслі «карціны», сатканыя з воўны. Яе цікавасць да пераасэнсавання мастацкага патэнцыялу ткацтва бярэ пачатак у Школе ўжытковага мастацтва ў Кёльне, дзе яна вучылася з 1974 па 1978 год. Воўна — гэта матэрыял, звязаны з рукадзеллем, жаночы занятак. Ствараючы свае тканыя палотны, што адсылаюць да мінімалізму, мастачка падкрэслівае адрозненне паміж дэкаратыўным вырабам і «сапраўдным» творам мастацтва, для якога нібыта патрэбныя фарбы і палатно.
Яшчэ адна аўтарка Ульрыке Розенбах вывучала скульптуру ў Дзюсельдорфскай акадэміі мастацтваў з 1964 па 1970 гады і наведвала майстар-клас Ёзэфа Бойса. З 1971-га яна пачала выступаць на публіцы з відэаработамі, перформансамі і акцыямі. З самага пачатку творчасці ў сваіх творах ставіла пытанні пра ролю жанчыны і дагэтуль лічыцца самай значнай прадстаўніцай феміністкага мастацтва. Увесь час пашыраючы дыяпазон тэм, яна неўзабаве зацікавілася дачыненнямі паміж чалавекам, прыродай і духам. Яе праца «Тоны лотасавых пупышак» 1979 года была створана ў пачатку гэтай новай фазы. У знятым на відэа перформансе мастачка з нерэгулярнымі інтэрваламі разводзіць перад сваім тварам дзве драўляныя палкі і тут жа стукае іх адну аб адну. Напружанне, што ствараецца рухам палак, рэзка здымаецца гукам іх сутыкнення. Фаза канцэнтрацыі ў абсалютнай цішыні нагадвае дзэн-медытацыю, пакуль шчаўчок не перапыняе яе.

Як у любой храналагічна і стылістычна шматпластавай выставе, тым больш часткі нейкай большай грунтоўнай калекцыі, максімальна аб'ектыўнай формай аналізу, безумоўна, з'яўляецца картатэка ці каталог, сфармаваны паводле алфавіту. Іначай цяжка дасягнуць аб'ектыўнасці ў выстаўленні акцэнтаў. Аднак, думаючы пра нешта падобнае, прысвечанае нашаму мастацтву, пра такі прэзентацыйны нейтральны дыскурс, разумееш, чаму нешта тут праігнаравана, а нейкія з'явы і імёны падмацаваны вучнямі і паралельнымі канцэптамі. Я зусім не пра тое, што гісторыю пішуць пераможцы, а прэзентатыўныя выставы міжнароднага ўзроўню складаюць супрацоўнікі добра фінансаваных заходніх інстытуцый. А пра тое, што ў гісторыю ў выніку ўваходзяць тыя, хто не баіцца прыняць выклікі сучаснасці, ігнаруючы пабочныя спакусы. Гэта, верагодна, тое, чаму вучыць нас драматычная гісторыя мастацтва падзеленай і ўз'яднанай Германіі. М

9.

1. Рэбека Хорн. Вялікае кола з пёраў. Пёры, металічная канструкцыя, матор. 1997.
2. Томас Шутэ. Планы I-XXX. Акрылавая эмаль, цырата. 1981.
3. Юрген Клаўке. Знаходжанне сябе. Чорна-белыя фатаграфіі, дзве часткі. 1989/1990.
4. Катарына Зівердынг. MATON, Каляровая фатаграфія. 1969. Справа: Райнер Рутэнбек. Стол з гумавым тросам. Дрэва, гума. 1984.
5. Ёзэф Бойс. Я не ведаю выходных. Бутэлька «Магі», кніга (Кант, «Крытыка чыстага розуму»). 1972.
6. Катарына Фрыч. Пантэра і паліца з 8 фігурамі (дэталь). Поліэстр, фарба, дрэва, гіпс. 1992/1994.
7. Герхард Рыхтэр. Абстрактная карціна. Алей. 1996.
8. Экспазіцыя Вольфганга Тыльманса.
9. Вольф Фостэль. Piano-Lituania «Hommage à Maciunas». Чамадан, размаляванае піяніна, касетны магнітафон, цялежка пад пакупкі, розныя аб'екты. 1994.
10. Клаўс Рынке. Мутацыя. 39 адбіткаў з фатаграфій. 1970. Справа: Разліта 250 літраў вады (для Геры Шума). Чорна-белая фатаграфія. 1970.

Фота Сяргея Ждановіча
і Вікторыі Харытонавай
(С) Goethe-Institut Belarus.

10.

Ад паглыблення парадоксу да **раўнавагі**

1.

«ПРА ШКЛО» ВОЛЬГІ САЗЫКІНАЙ У НАЦЫЯНАЛЬНЫМ МАСТАЦКІМ МУЗЕІ

Любоў Гаўрылюк

2.

Выстава Вольгі Сазыкінай правакуе на размову пра сучаснае мастацтва. Правакацыя склалася з майго разважання і чатырох нататак мастачкі.

Без узнаўлення прыгажосці

Пачатак кар'еры Вольгі на шклозаводзе «Нёман» непазбежна быў звязаны з дэкаратыўнасцю і стылізацыяй. Але і тады разуменне ідэі і формы ад традыцыі прыгожых утылітарных рэчаў прывяло мастачку да таго, што яна называе «сумленнымі праектамі». Гэта і распрацоўка новых прыёмаў, і ў цэлым пачатак шляху, калі майстар вучыцца адчуваць матэрыял, шукае асаблівае стаўленне, утрымлівае і развівае яго. Вядомы мастак-шкляр Уладзімір Мурахвер тады сказаў Вользе, без усякага, зразумела, асуджэння: «Вы нават не спрабуеце рабіць прыгожа». З аб'ектаў таго часу стаў вядомы «Уздых» (1991): празрысты шар на далоні, са зрэзанай, неапрацаванай верхавінай. Вольга лічыла, што гэта метафара Творцы, які ўдыхнуў жыццё ў чалавека, але «старэйшыя таварышы» бачылі няскончаную работу.

Цікава, што ў тыя гады на пленэрах цалкам праявілася розніца ў стылістычных падыходах расійскіх і прыбалтыйскіх маладых мастакоў. Ва ўсходніх калег з «Мухі» і «Строганаўкі» (цяпер Санкт-Пецярбургская дзяржаўная мастацка-прамысловая акадэмія імя А.Л. Штыгліца і Маскоўская дзяржаўная мастацка-прамысловая акадэмія імя С.Г. Строганава) моцнай была літаратурная традыцыя — ім былі цікавыя казачныя сюжэты, колеры, роспісы і г.д. Шкляры з балтыйскіх рэспублік працавалі як мінімалісты — з фактурай, тэкстурай, лаканічнай формай. Вольга пайшла ў гэтым кірунку яшчэ далей: ёй было важна падкрэсліць дыялог матэрыялаў — каменя і шкла, пяску і шкла. Любоў да парадаксальнага працягнулася ў праектах з ручной паперай, паперай і багавіннем, кавай. Часам, у наступных эксперыментах, іх утрымлівала жорсткая металічная сетка або кансервавыя бляшанкі, яны надавалі форму натуральным матэрыялам. І ўсё гэта было вельмі далёка ад узнаўлення прыгажосці.

Аб'екты і інсталяцыі сведчылі пра іншае: з разважаннямі пра прыроду матэрыялаў прыходзілі больш глыбокія меркаванні пра ўласную прыроду. Мярскую, да сённяшніх «Пасланняў» на выставе ў НММ, да сучаснага мастацтва шкла вельмі блізкі «Дзённік дыхання. Міміка лёгкіх» (1997) з запісамі рытму дыхання — адзін з першых канцэптуальных праектаў, зроблены Вольгай у Швейцарыі. Засяроджана і з поўным паглыбленнем у сябе мастачка фіксавала ў рэальным часе свае ўдыхі і выдыхі — рукой, белымі лініямі на чорным фоне. У пэўным сэнсе гэты тэкст — дакладная хроніка станаў, якія ў розных сітуацыях і ў розны час былі рознымі, і «тэксты лёгкіх» на некалькіх палотнах таксама розніліся. Такой жа канцэнтрацыі і паслядоўнасці патрабуе праца са шклом, але там у тэхніцы выканання аўтару ідэі дапамагае майстар у цэху. Непасрэдны пераход творчага імпульсу ў аб'ект са шкла Вольга і цяпер лічыць актам сучаснага мастацтва. Яе дзеянні, пры тым што пераход адбываецца ў банальных «тут і цяпер», не становяцца адлюстраваннем рэальнасці: яны транслююць нейкую ідэю, успамін або асабістае перажыванне. Яшчэ часцей гэта ўсё ж такі рэфлексія з нагоды перажывання, з вызначэннем яго каштоўнасці, значнасці ў кантэксце іншых досведаў і практык.

Нельга не сказаць у гэтай сувязі пра два відэафільмы Вольгі: «Булён для душы» (2008) і «Дыялогі» (у калектыўным праекце «Vis-a-Vis. Актуальныя дыялогі», 2010). Цялеснасць выступае тут як сродак камунікацыі, адкрывае ідэнтычнасць аўтаркі зусім у іншым вымярэнні і якасці. Зразумела, што, у параўнанні са статычнымі аб'ектамі, у фільмах ёсць напружанне — «Булён для душы» поўны яшчэ большых алюзій, а ў «Дыялогах» акцэнт пераносіцца на мігатлівыя жэсты суразмоўцаў, спантаннасць, працягласць сцэн, расказаных рукамі.

1, 2. З нізкі «Пасланні». Ліставое шкло, маліраванне. 2020.
3. Нявыказаныя жаданні. Шкло, свабоднае выдзіманне. 2019.
Фота Уладзіміра Паўлава.

3.

ВОЛЬГА САЗЫКІНА

Мастак заўсёды сябе вымаўляе

— Асабліва ў перформансах, калі непасрэдна ў творчым акце пражывае частку свайго жыцця. Гэта маё дзеянне, кожны раз раблю па-новаму, нават калі вам здаецца, што ёсць паўтор. Гэта немагчыма паўтарыць, і гэта ўсё пра мяне, толькі тое, што мне блізка. Па думцы, па матэрыяле, па тэхніцы. Але і ў тым, як працуе майстар-шкляр, няма завучанай праграмы. Ён ідзе за мастаком-рэжысёрам, як і ўся каманда — гутнік, паддувальшчыкі, падносчыцы. Іх можна назваць акцёрамі, а накіроўвае ўсё гэтае поле мастак. Валерый Багінскі, з якім я заўсёды працавала, — цудоўны спецыяліст, фантастычны, прадаўжальнік дынастыі шкляроў на «Нёмане». Ён патрабуе маёй пільнай увагі, удзелу, бо гэта жывы, безупынны працэс, які залежыць ад сілы, даўжыні яго дыхання. Са студэнтамі ён таксама працуе вельмі падрабязна, скрупулёзна.

Больш, чым шкло

— У апошнім маім праекце з пяском было шмат эксперыментальнага: задача аказалася складаная, адна ідэя правалілася, потым іншая. Тэхналогія ф'юзінг таксама не падышла. Я даўно ўжо працавала з пяском, зараз пачала зноўку падбіраць колеры: чырвоны пясок становіцца пры плаўленні зусім непрыгожым, нарэшце знайшла прыдатны, белы. Потым трэба было адшукаць патрэбныя для працы прыёмы, неабходную для абпалу тэмпературу печы: адны ўключэнні ў шкло згаралі дашчэнту, другія прадметы «раздзірала».

У гэтай новай працы з пяском першы асацыятыўны шраг быў злучаны з Нідай, з дзюнамі. Гэта ўнікальнае месца і прыродная з'ява, калі вецер гоніць пясок, утвараючы прастору чыстых ліній жывой, рухомай стыхіі. Мне хацелася злавіць гэты рытм, пабудаваць свой... Другая асацыяцыя — японскі сад, дзе камяні імітуюць ваду і нават вецер, які стварае хвалі. Гэты вечны рух паветра і вады дае мне адчуванне шчасця.

Пошук метафары працуе як педаль

— Яе дзеянне накіраванае і на сябе, і на гледача. І на матэрыял, прычым ва ўсім гэтым ёсць пэўны магнетызм. А «Наземны дэсант», «Галюцынагены», «Партызанская архітэктура» (2009—2010) — пра сённяшняе жыццё, у іх ёсць актуальная позва. Урбаністычная, экалагічная, напрыклад, што contemporary зусім не чужыя.

Новыя магчымасці

— Я бачу ў станах прыроды бездань магчымасцяў для мастака, у мяне маса ідэй, што і як можна зрабіць і як праінсталяваць... «Пасланні» — гэта толькі пачатак шляху. Гэтыя рэчы могуць быць у інтэр'ерах: не карціны «пра нешта», а экалагічнае шкло і пясок, ды яшчэ падсвятліць іх. Уяўляю, як можна адчуваць гэтую жывую рэч на цёмнай сцяне. Вось японцы літаральна пакланяюцца кераміцы толькі таму, што гэта абпаленая зямля. Тэма «Пасланняў» пачалася з дзіцячых «сакрэцікаў» — маіх нерэалізаваных ідэй з камянямі, з ракавінкамі. Самі аб'екты мінімалістычныя, у іх вельмі арганічная эстэтыка. Але сказаць гэтай мовай можна практычна ўсё, ва ўсякім разе чалавеку ўнутрана структураванаму. Нават калі гэты ўмоўны глядач, не адукаваны ў сучасным мастацтве. Колер мог бы дадаць эмоцый, ды трапяткая графічная лінія, паласа, кропка для мяне як літары алфавіту, фармальныя і самыя галоўныя сродкі выяўленчасці. Я бачу іх рытмы, сінхроннасць, макра- і міні-пульсацыі. І ўпэўненая, што як поры года, як цыклічнасць дня і ночы, рытм — агульная ўласцівасць прыроды. Біццё сэрца мы адчуваем унутры сябе, як подых ветру — звонку, а нешта іншае не бачым. Але яно ўніверсальнае, гэта самыя глыбінныя пласты жыцця. М

1.

Вэрхал ад Уорхала

«ПОП-АРТ» У ГАЛЕРЭІ LIBRA

Павел Вайніцкі

2.

«Усё!» — адкаментаваў мой першы — сумесны з Пабла Пікаса — удзел у выставачным праекце LIBRA мой сябар, вядомы мастак, маючы на ўвазе, што можна ўжо больш не выстаўляцца дый наогул нічога не ствараць. І так, у прынцыпе, гэта намінальны топ мастакоўскай кар'еры. Многага варта — выставіцца разам з Пабла! Але хто ведаў, што наперадзе яшчэ сумесная выстава з Уорхалам!

Працы лакальных аўтараў у адной экспазіцыі з зоркамі сусветнага арту – гэтая фішка, удала знойдзеная галерэяй LIBRA, вылучае яе праекты ад звычайных выстаў камерцыйна-адукацыйнага фармату. І робіць яе «культурны прадукт» сапраўды ўнікальным на фоне астатніх мінскіх галерэй. Так, можна працаваць з нешматлікай элітай і высакалобымі знаўцамі ды вытворцамі сучаснага мастацтва – мы ведаем такія камерцыйныя інстытуцыі. Таксама можна патураць неразвітым густам соцыуму, прапаноўваючы менавіта тое, што выжыве на тутэйшых сценах пасля еўрарамонтаў з нацяжнымі столямі – і гэтакія салоны-галерэі існуюць таксама. А мо і праўда ўзяць ужо правераныя часам імёны і паспрабаваць-такі развіць густы шараговых суграмадзян – адначасна прывязваючы айчыннае мастацтва да сусветных мастацкіх «брэндаў»? Менавіта такі шлях абрала LIBRA – і, здаецца, не пралічылася.

Па словах куратара галерэі Алега Рыжкова, наведнікі прыходзяць сюды часта і асэнсавана, праводзяць тут у сярэднім гадзіну-паўтары, прычым выразна падзяляюцца на тры асноўныя групы: тых, хто ідуць паглядзець на зорак; тых, хто цікавяцца менавіта беларускімі аўтарамі; і, зразумела, візіцёраў – паляўнічых за эфектнымі фонамі для сэлфі. Кожны можа выбраць найбольш зручную форму ўзаемадзеяння з выставай – ад друкаваных матэрыялаў і дакументальных відэа, якія прадстаўлены тут жа, да квэстаў, распрацаваных спецыяльна для кожнага праекта. Зрэшты, фармат камунікацыі з наведвальнікамі цалкам адкрыты – аж да індывідуальных экскурсій, дзён нараджэння і нават рамантычных спатканняў. Але асабліва імпануюць, вядома, лекцыі, экскурсіі, майстар-класы і творчыя сустрэчы, што ладзяцца датычнымі дзеячамі сучаснага беларускага мастацтва.

Але як жа ўдаецца вось так вось папросту сабраць у Мінску арыгінальных Уорхала і Пікаса? Вельмі лёгка – арандаваць творы з прыватных калекцый. Тэхнічна схема выглядае так: да кожнага канкрэтнага тэматычнага праекта збіраюцца патрэбныя працы (пры дапамозе адмысловых фірм, што спецыялізуюцца на пошуку і падборы), рыхтуюцца

мастацтвазнаўчыя анатацыі і іншыя матэрыялы, прапрацоўваецца камунікатыўны складнік — і вуаля! Чарговая зорная выстава гатовая. Альбо бярэцца нешта накшталт ужо гатовай «франшызы» ў галерэй-партнёраў, якая адаптуецца да беларускіх рэалій.

Цяпер LIBRA дэманструе нам «Поп-арт» работамі яго самых знакавых прадстаўнікоў: Эндзі Уорхала, Джаспера Джонса, Роберта Раўшэнберга, Роя Ліхтэнштэйна і Роберта Індыяны плюс творы сучасных айчынных аўтараў, чыя творчасць сугучная гэтаму ўплывоваму кірунку ў сусветным мастацтве XX стагоддзя. Няма сэнсу тут, у спецыялізаваным арт-часопісе, пералічваць агульнавядомыя і шматлікія кантэксты, міфы і рэаліі поп-арту. Але пагаварыць і праўда ёсць пра што — і гэта ўсё жудасна захапляльна, цікава і настальгічна. Тут галерэя не расчаруе непадрыхтаванага наведвальніка «з вуліцы», распавядаючы на вялікіх плакатах і відэа цалкам хайпавыя гісторыі — ад скандальна-музычных тусовак на ўорхалаўскай «Фабрыцы» да амаль дэтэктыва з уручэннем «Залатога льва» Венецыянскага біенале Роберту Раўшэнбергу ў 1962-м.

«Трымаюць» экспазіцыю найвядомейшыя прынты Уорхала — партрэт Мэрылін Манро ды іншыя кветкі, якія займаюць усю сцяну насупраць уваходу. Іх татальная сіметрычная развеска (а як, уласна, яшчэ вешаць аднолькавую тыражную графіку, адрозную толькі колерам?) нечакана адсылае да адной з залаў цудоўнай юбілейнай персанальнай выставы Эндзі, што год таму трыумфальна прайшла ў нью-ёркскім Музеі Уітні. Гэтыя незвычайныя адчуванні з савецкага дзяцінства — у наш дзіўны час «эфекту схлопвання» межаў і адлегласцяў, якія раптоўна сталі непераадольнымі. Творы — зноў яркія парталы паміж нашай шэрай, абмежаванай рэальнасцю і вялікім жывым светам. Зрэшты, на жаль, цяпер толькі бліскучым светам мінулага.

3.

4.

1, 4. Фрагмент экспазіцыі.
2. Павел Вайніцкі. Чырвоны аўтапартрэт. Пластык, шкло, аўтаэмалі. 2001.
3. Сяргей Ждановіч. GAME. Пластык. 2020.
Фота Кацярыны Некрашэвіч.

Але Уорхал жа адзін і той жа ў Мінску і Нью-Ёрку! І яго тыражная (дзякуючы прынцыповай тыражнасці) графіка — цалкам сабе камерцыйны прадукт, які распаўсюдзіўся і працягвае распаўсюджвацца глабальна, — наглядна дэманструе поп-артаўскія прынцыпы пашырэння і спажывання. Іншая справа, што ў нас — адукацыйны праект, а ў Нью-Ёрку (цяпер ён, гэтак жа як і Мінск, а магчыма, нават горш, пакутуе ад пандэміі) — вытанчаны, разлічаны на выяўленне нюансаў, сфакусаваны на асобаснай эвалюцыі Эндзі і нават пошуку нейкага метафізічнага вымярэння яго спадчыны.

Калі параўноўваць гэтыя дзве падзеленыя акіянам і часам выставы (хоць гэта, вядома, некарэктна, бо ў сціплага асветніцкага праекта і маштабнай рэтраспектывы розныя вагавыя катэгорыі), то ў Мінску ў нас бадзёрая адукацыйная рэклама — поп-арт, які адпавядае папулярным чаканням пра поп-арт. У Нью-Ёрку — іншы поп-арт, экзістэнцыяльны, трагічны, як выразнік «надрыву» цэлага пакалення, і не толькі мастакоў. І гэта добра — можа быць, нам дастаткова для пачатку азоў з першакрыніцамі і заадно своеасаблівага камертона для сучасных беларускіх творцаў, што эксплуатуюць поп-артаўскія канцэпты. Ⓜ

Простыя сюжэты

Выстава Яна Камара ў Нацыянальным гістарычным музеі

1.

Дар'я Амяльковіч

На фотаздымку — люстэрка, у якім адбіваецца сімпатычны мужчына з чубам. У ніжнім левым куце люстэркавай паверхні бачны толькі яго твар — мужчына глядзіць кудысьці ўдалячынь, на заднім фоне — карціна з простым пейзажам, яе частка. Фота выглядае цалкам сучасна, нават паголеныя скроні героя трапляюць у актуальныя трэнды моды. Між тым фатаграфія зробленая ў 1961 годзе. Яе аўтар — Іван (Ян) Камар, фатограф-аматар з вёскі Нянькава, які зафіксаваў на стужку самога сябе. Іван здымаў землякоў, сям'ю і рабіў разнастайныя аўтапартрэты на працягу жыцця, стварыўшы, па сутнасці, персанальны летапіс.

Выстава Яна Камара за апошнія тры гады сталася другім важным праектам Нацыянальнага гістарычнага музея ў адкрыцці невядомых імёнаў аматарскай фатаграфіі. Першай з гэтага шэрагу была экспазіцыя ў дзвюх частках, прысвечаная Саву Сіўко — фатографу Любчанскага краю. Імя аўтара велізарнага архіва, частка якога патрапіла ў рукі даследчыцы і загадчыцы аддзела пісьмовых і выяўленчых крыніц музея Надзеі Саўчанка, удалося ўстанавіць толькі дзякуючы адмысловай экспедыцыі. Падчас пошукавай працы ў вёсках, дзе, па меркаваннях даследчай групы, працаваў тады невядомы фотааматар, і адбылося знаёмства з Іванам Ігнатавічам Камаром. 97-гадовы старажыл вёскі Нянькава, пазнаўшы сябе на школьным фотаздымку 1930-х, узнавіў і імя чалавека, які зрабіў фатаграфію: Сава Сіўко. Гэта быў важны ўнёсак у ідэнтыфікацыю невядомага майстра. Аднак падчас візіту да шаноўнага Івана Ігнатавіча высветлілася яшчэ адно — ён сам фатаграфуе шмат гадоў. Даследчыкі папрасілі пазнаёміцца з архівам спадара Івана і нечакана для сябе выявілі новага мастака. «Я пачаў сканаваць плёнкі і адразу зразумеў: аўтар!» — прызнаецца знаны фатограф Альберт Цэхановіч, які ўваходзіў у даследчую групу, а пазней стаў куратарам будучай выставы.

Як вынік, даследчыкі адкрылі не толькі імя Савы Сіўко, што зафіксаваў на шкляных пласцінах жыццё Заходняй Беларусі міжваенных часоў, але імя Івана Камара, аматара, які здымаў на працягу 1950—1970-х сваю сям'ю і землякоў. Што цікава, між імі выявілася і сувязь: Іван Ігнатавіч пачаў фатаграфаваць, натхніўшыся справай свайго старэйшага калегі.

2.

У такім кантэксце невыпадкова, што іх пачынаюць параўноўваць. Але гэтыя постаці розныя, і тым больш цікава выявіць іх адрозненні.

Гляджу на яшчэ адзін аўтапартрэт Яна Камара. Таксама 1961 год. Мужчына стаіць у двары дома, таксама ўзіраецца ўдалячынь. Ён апрануты ў штаны і спартыўную куртку, праз яе расшпілены каўнер бачныя кашуля і гальштук. На заднім фоне — складзеныя паліцы дроў. На вуліцы, на стрэхах хлява ляжыць снег. Пастаноўка? Але з пэўным лірычным ды такім трошкі франтавым (ад слова «франт») настроем, ды і вопратка героя выдае чалавека акуратнага і арганізаванага. Прама скажу: Іван Камар выглядае ў сваім двары стыльна.

Гэтыя рысы аўтара — педантычнасць, сістэмнасць, выдатны густ — вылучаюць і адмыслоўцы. Усё невыпадкова. Іван Ігнатавіч — кравец па пашыве мужчынскага адзення. Працаваў у камбінаце бытавога абслугоўвання ў вёсках Нянькава і Пантусавічы шмат гадоў. І даследчыкаў у сябе дома спадар Іван сустракаў, апрануўшыся не тое што па апошняй модзе, але акуратна і запамінальна.

— Арганізаванасць дапамагла нам і з яго архівам, — адзначае Альберт Цэхановіч.

Фатограф вёў адмысловы сшытак «Фотасправа», куды заносіў усе дадзеныя па здымках — кожны кадр на плёнцы быў пранумараваны і апісаны. Па сут-

3.

4.

насці, даследчыцкая група атрымала ў дар дбайна захаваны і сістэматызаваны матэрыял. Нават стужкі былі ў фірмовых каробках. Як і ў прыстойным стане, уласна, фотаапарат майстра — «Зеніт-С», за які ён у 1958 годзе аддаў дзве зарплаты краўца.
— Іван Ігнатавіч, на маю думку, быў бы выдатным вучоным, — падкрэслівае Альберт Цэхановіч. — Паглядзіце, ён пазначае на карце, дзе знаходзіцца Нянькава, вылічае па Грынвічу каардынаты, — звяртае ўвагу фатограф і куратар на карту, якая належыць спадару Івану. — І ў гэтым мне бачыцца важны жэст: убачыць вялікае ў малым. Макракосмас у мікракосмасе.

Трошкі пераключымся з аўтапартрэтаў Івана Камара на фотаздымкі яго аднавяскоўцаў. Знаёмы дворык. Зіма. Тры дзяўчынкі стаяць у цёплых паліто і валёнках на пухнатым снезе. Яны ўсміхаюцца фатографу.
Яшчэ адзін здымак. Камар у гэтым жа антуражы здымае хлопчыка на лыжах. А вось адбітак, дзе вясёлы малец на самаробных каньках нібыта трошкі прысеў, трымаючы раўнавагу. Пазнаю знаёмую абстаноўку: у дворыку ўжо з'явіліся лужыны.
Ці яшчэ адна фотакартка. Ля паліцы дроў стаіць высачэзны малады чалавек у паліто, з вялізным «фактурным» чамаданам. Пару года тут вызначыць не так і проста. Магчыма, ранняя вясна або позняя зіма. Але знаёмы «мікрасусвет» — навідавоку.
У Івана Камара сюжэты простыя: невялічкая прастора — дворык, вуліца вёскі, пакой дома — і чалавек у ёй. Так, у яго архіве ёсць і паездка да Любчанскага замка, купанне ў Нёмане як выхад у «вялікі свет», але збольшага ўсё адбываецца побач, у межах свайго дому, месца, дзе жывуць тыя, каго добра ведаеш.

— Вядома, Сава Сіўко і Іван Камар — розныя аўтары, — разважае куратар выставы Альберт Цэхановіч. — Сава Сіўко быў усё ж прафесійным фатографам, які шмат здымаў на заказ. У яго сотні масавых фотаздымкаў, на іх захаваныя святы, урачыстасці, пахавальныя працэсіі; ён працаваў і з вялікімі школьнымі класамі, групамі людзей. Іван Ігнатавіч фатаграфаваў збольшага сваю сям'ю, аднавяскоўцаў. Ён здымаў тое, што цікава, тых, каго любіць. Гэта той выпадак, калі «аматар», «любіцель» ад слова «люблю». Ды я б адзначыў яшчэ такую адметнасць яго адбіткаў: у кадрах спадара Івана часта праглядвае жыццё.
На думку куратара, менавіта жыццярадаснасць Івана Ігнатавіча, уменне цаніць кожнае імгненне стварае асаблівы настрой яго фотаздымкаў.
Іван Камар прайшоў вайну, быў пехацінцам — беражліва захаваныя лісты з фронту, дасланыя бацькам. Жыццёвыя выпрабаванні не апалілі Яна Камара, а наадварот — выкрышталізавалі ў ім здольнасць атрымліваць радасць ад простых імгненняў, якія ён свядома, а часам і спантанна, непасрэдна фіксаваў.
— Прафесійным фатографам быць гнуткімі, «жывымі» перашкаджае часам шмат фактараў, — каментуе сваю заўвагу Альберт Цэхановіч. — Назапашаны досвед, калі ведаеш, як здымаць, схільнасць да пастановачных эфектаў, пэўныя прыдумкі… А бывае, што стрымлівае і сама школа, адукацыя. Вось разглядаеш фотаздымак — і не бачыш там анічога свайго, аўтарскага. У Івана Камара такога няма.
Гледзячы на яго фотаздымкі дзяўчынак, якія коцяцца з горкі на санках, на вяскоўца ў аблавуху, што пасміхаецца, едучы на вялікім возе з сенам, ды на імправізацыйныя партрэты дзяцей, сяброў — зробленыя, заўважна, проста так, — нельга не адзначыць: «непрычасаныя» моманты Івана Камара неве-

5.

рагодна абаяльныя. І гэта, вядома, прыязнасць самога аўтара, які не проста ловіць «вырашальнае імгненне», а атрымлівае ад гэтага асалоду.

Цікава адзначаць на адбітках спадара Івана пэўныя фактурныя дробязі. Юнак з папяросай, магчыма, сябра фатографа, прысеў на кукішкі на фоне тыну з дубцоў. А вось яшчэ адзін франт на іншай фотакартцы — мужчына ў шапцы і кажуху ўзгрувасціўся на крутую машыну: за стырном сядзіць вадзіцель. Паставы мадэляў, іх погляд сведчаць пра давер да таго, хто іх здымае. І адначасова адчуваецца жаданне фатографа знайсці для кожнага з герояў аптымальную камфортную дыстанцыю і пэўны знакавы фон.
Фатограф шукае яго не толькі для вяскоўцаў, але і для сямейных партрэтаў з жонкай. Вось пара сфатаграфавалася «пры парадзе» на фоне белай посцілкі. А вось сужэнцы здымаюцца ў поўны рост ва ўласным гародзе: чаму бульба не можа быць упрыгожаннем кадра? Ці, да прыкладу, сімпатычны здымак — сярэдні план — на фоне хатняй печкі. Разглядаючы простыя сюжэты фатографа з Нянькава, міжволі згадваецца верш Міхала Анемпадыстава «Простыя рэчы». Камернасць, душэўнасць, гумар, прастата, густ — вось, бадай, той сусвет Івана Камара, пра які казаў Альберт Цэхановіч.
— Скануючы архіў фатографа, я заўважыў: яго фатаграфія надзвычай чыстая. У ёй няма таго, што прафесіяналы называюць «візуальным шумам». І вось гэтым якасцям — лаканічнасці і прыгажосці — не навучыш. Яны ідуць ад асобы. З гэтымі словамі куратара немагчыма не пагадзіцца.

На выставе ў Нацыянальным гістарычным музеі «Ян Камар. Фатограф з Нянькава», што прайшла з вялікім поспехам, былі прадстаўленыя сто фатаграфій Івана Ігнатавіча — у гэты час фатографу споўнілася сто гадоў. Экспазіцыі папярэднічала грунтоўная праца: Альберт Цэхановіч адабраў фотаздымкі з больш чым дзвюх тысяч негатываў аўтара, захаваных на 71 стужку. Частка работ экспанавалася ў рамах са шклом, а частка — у адмысловых паспарту без шкляной паверхні. «Безбар'ерная» падача сыграла сваю ролю: фатаграфіі, для друку якіх была адмыслова выкарыстаная папера 1980-х, выглядалі эфектна.
— Я хацеў прыбраць дыстанцыю паміж фотаздымкам і гледачом, — каментуе свой выбар Альберт Цэхановіч. — Мы бачым на фотаадбітках такую замкнё-

6.

7.

ную прастору вёскі: хата, дворык, унутраныя пакоі. Космас, да якога варта наблізіцца. Хацелася б, каб гэту «тактыльнасць» выявы, калі можна так сказаць, публіка адчула.
Дадам, што асобным і не тыповым сюжэтам у Івана Камара з'яўляюцца нацюрморты: спадар Іван захаваў на стужку складнікі сваёй фоталабараторыі. Гэта таксама даволі незвычайны падыход, як для вясковага фотааматара.
І вяртаемся да аўтапартрэтаў, якія выглядаюць амаль канцэптуальным праектам. Куратар невыпадкова аддаў адбіткам, зробленым у розныя часы, асобную сценку. Сэлфі ў дворыку, сэлфі са швейнай машынкай, з люстэркам (увогуле, люстэрка — часты матыў у спадара Івана), сэлфі з фотаапаратам, з люстэркам і фотаапаратам, аўтапартрэт у акулярах... Гэта розныя аблічы

9.

8.

10.

фатографа і яго ігра, дзе ён, магчыма, заставаўся вольным ад акалічнасцяў, практыкаваў фотасправу. У гэтым амаль дэндзісцкім занятку бачыцца і пэўная рэфлексія, калі аўтар, ужо адчуўшы геній фатаграфіі, захоўваў на плёнку не толькі сваё аблічча, што мяняецца з гадамі, але і ўнутраны стан, схапіць які фатаграфія часам толькі адна і здольная. Хто ведае, што было б, калі б Ян Камар убачыў сусветна вядомыя праекты замежных фатографаў?
Угледзімся напрыканцы ў аўтапартрэт Іван Ігнатавіча 1968 года. Вертыкальны фотаздымак. Буйны план. Мужчына ў акулярах — падаецца, нават трошкі малых для яго твару, — сядзіць у пакоі. За яго спінай мы бачым прасвет адкрытага праходу. Спадар Іван на гэты раз фіксуе свой позірк, а не адпускае яго блукаць недзе па гарызонце: падпёршы рукой галаву, фатограф глядзіць у камеру, прама ў аб'ектыў. Аб чым вы тады думалі, Іван Ігнатавіч? Што для вас у той момант было важным?
Альберт Цэхановіч удакладняе: па-за межамі экспазіцыі засталося матэрыялу яшчэ на адну выставу.

1. **Нацюрморт. 1961.**
2. **Аўтапартрэт, 1961.**
3. **Аўтапартрэт. 1961.**
4. **«Вясковыя хлопчыкі». 1960.**
5. **«Вуліца і вузкакалейка ў Нянькаве». 1959.**
6. **«Аднавяскоўцы». 1960.**
7. **«Дзяўчынка». 1959.**
8. **Аўтапартрэт. 1961.**
9. **«На Нёмане». 1963.**
10. **Аўтапартрэт. 1968.**

Чым здзівіць гледача?

VI МІЖНАРОДНЫ ФЕСТЫВАЛЬ «УЛАДЗІМІР СПІВАКОЎ ЗАПРАШАЕ...»

Элеанора Скуратава

1.

ФЭСТ ПРАЙШОЎ У САКАВІКУ Ў МІНСКУ. НАГАДАЮ: ПАДОБНЫЯ ФОРУМЫ ЛАДЗЯЦЦА Ў БЕЛАРУСКАЙ СТАЛІЦЫ РАЗ НА ДВА ГАДЫ, ПАЧЫНАЮЧЫ З 2010-ГА. АДМЕТНАСЦІ СЁЛЕТНЯМУ МУЗЫЧНАМУ СВЯТУ ДАДАЛО І ТОЕ, ШТО ЛЕТАСЬ УЛАДЗІМІР СПІВАКОЎ, СЛАВУТЫ СКРЫПАЧ І ДЫРЫЖОР, АДЗНАЧЫЎ 75-ГОДДЗЕ, А МУЗЫЧНАЯ ГРАМАДСКАСЦЬ ШЫРОКА СВЯТКАВАЛА 40 ГОД СТВОРАНАГА ІМ АРКЕСТРА «ВІРТУОЗЫ МАСКВЫ».

Маэстра Співакоў кажа: «Кожны раз, абдумваючы праграму, мы з Максімам Берыным, прадзюсарам фестывалю і прэзідэнтам холдынгу “Berin Iglesias Art”, вырашаем, чым можам здзівіць гледача».

Чым здзіўлялі сёлета? У фэсце прыняў удзел Дзяржаўны акадэмічны сімфанічны аркестр Беларусі пад кіраўніцтвам маэстра Аркадзя Берына, калі быў прадстаўлены монаспектакль «Яўген Анегін» расійскага артыста Дзмітрыя Дзюжава. Славуты французскі піяніст Люка Дэбарг іграў разам з камерным аркестрам «Крэмерата Балтыка». У гала-канцэрце «Ад класікі да мадэрну» майстэрства прадэманстравалі зоркі сусветнага балета. А юныя таленты, стыпендыяты Міжнароднага дабрачыннага фонду Співакова, паўсталі перад публікай у вялікім гала-канцэрце. Геаграфія фестывалю пашырылася. Аркестр «Віртуозы Масквы» з салістамі — скрыпачом Аляксеем Лундзіным і флейтысткай Кацярынай Карнішынай — далі канцэрты ў Магілёве і Гомелі.

Фестываль урачыста адкрыўся ў Нацыянальным тэатры оперы і балета гала-канцэртам, у якім прынялі ўдзел аркестр «Віртуозы Масквы» і салістка Вялікага тэатра Расіі Ганна Аглатава (сапрана). У канцэрце аркестр бліскуча выканаў уверцюры да опер Моцарта «Вяселле Фігара» і «Севільскі цырульнік» Расіні, а таксама «Дывертысмент» Моцарта і Сімфонію рэ мінор Бакерыні.

Чатыры дзесяцігоддзі таму, калі аркестр «Віртуозы Масквы» толькі ўзнік і Співакоў паўстаў на чале калектыву, яго інтэрпрэтацыі музычных сачыненняў пакідалі ў мяне спрэчныя пачуцці. Класічныя творы, у тым ліку Моцарта, выконваліся празмерна ярка, эмацыйна, у вельмі хуткіх тэмпах. Гэта ішло насуперак звыклым уяўленням пра сачыненні XVIII — XIX стагоддзяў. Тады нават не прыходзіла думка, што дырыжор, апярэджваючы час, трактуе класічную музыку па-сучаснаму.

2.

Пачынаючы працу са сваім аркестрам, Співакоў акрэсліў перад сабой мэту: зрабіць класічнае музычнае мастацтва здабыткам мільёнаў. І з года ў год ён упэўнена рухаўся да яе. Цяпер канцэрты «Віртуозаў...» праходзяць ва ўсіх краінах, у тым ліку і ў Беларусі, пры поўным аншлагу.

Якім чынам у маэстра Співакова атрымліваецца паспяхова папулярызаваць класіку? Дырыжор кажа: «Канцэрт павінен быць святам для публікі. Для кожнага выступлення я старанна выбіраю праграму, уключаю такія сачынен-

ні, якія б стварылі святочную атмасферу і надоўга запомніліся слухачам». Безумоўна, музыка павінна падабацца і яму самому. Маэстра распавядае, што не выконвае, напрыклад, сачыненні Рыхарда Вагнера — гэта проста не яго прастора творчасці. Музыкант працягвае: «Адна справа — выконваць асобныя нумары, а зусім іншая — дырыжыраваць буйнымі палотнамі, напрыклад, операмі. Неяк атрымаў прапанову дырыжыраваць операй Вагнера. Вельмі не хацелася гэта рабіць, настрой сапсаваўся. Дачка спытала, што здарылася. Я распавёў, і яна сказала: "Калі ты не хочаш выконваць музыку Вагнера, не дырыжыруй". Я адмовіўся ад такой прапановы, прычым назаўжды».

У чым заключаецца менавіта співакоўская манера выканання? Дзякуючы чаму ён здатны ўтрымліваць увагу слухачоў ад першага гуку твора і да апошняга? Вядома, адно з тлумачэнняў — майстэрства дырыжора і артыстаў аркестра, іх высокі прафесіяналізм. Унікальнасць гучання нараджаецца дзякуючы свабоднаму валоданню багатай дынамічнай палітрай. У такой свабодзе ёсць таксама апраўданасць выбару. Співакоў нібы размалёўвае музычную тканіну яркімі фарбамі, ён ужывае crescendo і diminuendo на невялікіх фразах. Разам з тым усе гэтыя кароткія музычныя сказы аб'ядноўвае шырокім рухам, перадачай цэласнасці ў часе і тэмпарытме, што стварае ўражанне, нібы сачыненне выконваецца на адным дыханні.

Маэстра дакладна ведае, як павінен гучаць кожны твор не толькі ў сэнсе дынамікі, але і зместу, характару і драматургіі. І ўсё гэта перадае сваім музыкантам. Таму калі іх слухаеш і назіраеш за імі, узнікае адчуванне: усе яны адчуваюць сінхронна, думаюць як адна асоба. Маэстра кажа, што вельмі любіць рэпеціраваць. Менавіта падчас рэпетыцый дырыжор старанна прапрацоўвае кожны эпізод і дасягае такога адзінства мыслення. А падчас канцэртнага выканання слухачам здаецца: усё нараджаецца імгненна, тут і цяпер!

Падчас выступу ловіш сябе на думцы, што маэстра Співакоў з вялікай павагай і любоўю ставіцца не толькі да сваіх артыстаў, але і да прысутнай публікі. І гэта насамрэч так. Ён кажа: «Калі я дамаўляюся аб арэндзе залы, заўсёды выступаю з жорсткім патрабаваннем: не выстаўляць на квіткі нашага канцэрта высокі кошт. Хочацца, каб самы шырокі слухач змог дакрануцца да выдатных твораў класікі. І я шчаслівы, што мне гэта ўдаецца рабіць».

4.

3.

Але вярнуся да ўражанняў першага канцэрта. Спявачка Ганна Аглатава ў свой час дэбютавала ў маскоўскім Вялікім тэатры, стаўшы яго самай маладой салісткай. Яна занятая ў многіх пастаноўках калектыву. Вакалістка паспяхова выступала ў Вене, Базелі, Амстэрдаме. Публіку ўразіла не толькі выдатная вакальная школа і тэхнічнае дасканаласць Аглатавай, але і яе артыстызм. Выразна і віртуозна былі выкананы рэчытатыў і арыя Сюзаны з «Вяселля Фігара» Моцарта, «Алелюя» з яго матэта «Exsultate, Jubilate», а таксама дзвюх кавацін — Ф'ёрылы з оперы «Турак у Італіі» і Разіны з «Севільскага цырульніка».

Далей у фестывальнай афішы былі пазначаны два канцэрты аркестра «Віртуозы Масквы» ў Магілёве і Гомелі, дзе Співакоў выступаў не толькі ў якасці дырыжора, але і як саліст. Разам з артыстам аркестра, скрыпачом Аляксеем Лундзіным ён выканаў двайны скрыпічны канцэрт Баха. А флейтыстка Кацярына Карнішына ўвасобіла сапраўдную жамчужыну — Сюіту сі мінор Баха. Кацярына — адна з самых яркіх флейтыстак новага пакалення. З дзесяці гадоў яна пастаянная ўдзельніца міжнародных фестываляў у Францыі, Нарвегіі, Германіі, Ізраілі, Расіі, Грэцыі, Аўстрыі і Італіі. Выступае на адной сцэне з такімі знакамітымі музыкантамі, як Дзяніс Мацуеў, Уладзімір Федасееў. Флейтыстка атрымала выдатную адукацыю ў Маскоўскай кансерваторыі, а цяпер навучаецца ў Школе музыкі каралевы Сафіі ў Мадрыдзе. З Іспаніі яна прыляцела спецыяльна, каб прыняць удзел у канцэртах у Магілёве і Гомелі.

У гала-канцэрце, які ладзіўся ў вялікай зале Беларускай акадэміі музыкі, выступілі юныя таленты з Расіі і Беларусі. Усе яны лаўрэаты прэстыжных

музычных конкурсаў і стыпендыяты Міжнароднага дабрачыннага фонду Уладзіміра Співакова. Маладыя музыканты ярка выконвалі творы кампазітараў-класікаў, сучасных аўтараў, а таксама канцэртныя апрацоўкі мелодый народных песень і танцаў. Ім падуладна пачуццё стылю і індывідуальнасці кампазітараў.

Ствараючы ў 1994 годзе Міжнародны дабрачынны фонд, Уладзімір Співакоў ставіў за мэту дапамагаць дзецям, адораным у музыцы і выяўленчым мастацтве, развіваць іх таленты. Уладзімір Тэафілавіч кажа: «Дзеці павінны ведаць, што іх любяць. Я шмат гастраляваў па Расіі, бываў у самых аддаленых кутках і заўжды дзівіўся, як вырастаюць таленавітыя, часам рэдкай адоранасці дзеці, выхаваныя ўмелымі і самаадданымі педагогамі. Мне заўсёды хацелася ім дапамагчы. Які бы яркім ні быў талент, ён патрабуе ўвагі, клопату і пэўнай матэрыяльнай падтрымкі». Прыемна, што беларускія юныя музыканты Ульяна Астанковіч і Фёдар Громаў таксама зрабіліся стыпендыятамі Фонду Співакова.

У Нацыянальным тэатры оперы і балета адбыўся гала-канцэрт «Зоркі сусветнага балета "Ад класікі да мадэрну"». Гледачам былі прадстаўлены нумары ў выкананні лепшых танцоўшчыкаў вядучых тэатраў Еўропы — Балета Дортмунда (Германія), Нацыянальнага балета Партугаліі, Каралеўскага балета Швецыі (Стакгольм), Галандскага нацыянальнага балета, International Principal Dancers, а таксама нашага тэатра. У праграму ўвайшлі нумары з класічных балетаў, арыгінальныя пастаноўкі, створаныя сучаснымі харэографамі. Танцоўшчыкі прадэманстравалі магчымасці свайго цела і дзівоснае майстэрства харэаграфіі.

Упершыню гала «Зоркі сусветнага балета» з вялікім поспехам прайшло ў Беларусі ў 2013-м. Убачыць танцоўшчыкаў такога ўзроўню на адной сцэне — вялікая рэдкасць і ўдача. Яны занятыя ў сваіх тэатрах, таму сабраць іх разам — праца, якая патрабуе немалых высілкаў. Над канцэпцыяй праекта

6.

5.

1. Дырыжор Уладзімір Співакоў і аркестр «Віртуозы Масквы».
2. Спявачка Ганна Аглатава.
3. Лючыя Лакара і Мэцью Голдынг. Мініяцюра «Пасля дажджу». International Principal Dancers.
4. Піяніст Люка Дэбарг.
5. Дзмітрый Дзюжаў у монаспектаклі «Яўген Анегін».
6. Марыйн Радэмейкер, Цімаці ван Пуке. Мініяцюра «Two and only». Галандскі нацыянальны балет.
7. Харука Саса ў па-дэ-дэ з балета «Жызэль». Каралеўскі балет Швецыі.
Фота Тацяны Матусевіч.

працаваў Тобіас Эхенгер, ён жа ў канцэрце прадстаўляў усіх артыстаў. На яго рахунку дзясяткі балетных гала ў гарадах Еўропы, у Ганконгу і Нью-Ёрку. Ён не па чутках знаёмы з мастацтвам танца і ведае, чым здзівіць гледача. Пры стварэнні праекта Эхенгер імкнуўся даць публіцы магчымасць прасачыць эвалюцыю танца і зразумець, што ўкладвалі ў свае работы харэографы мінулых стагоддзяў і сучаснасці. Экспрэсія, якая панавала ў той вечар у зале тэатра Беларусі, не пакінула абыякавымі і аматараў класічнага балета, і прыхільнікаў сучаснай харэаграфіі.

На завяршэнне фестывалю ў зале Белдзяржфілармоніі выступіў Камерны аркестр «Крэмерата Балтыка» разам з французскім піяністам і кампазітарам Люка Дэбаргам. Нагадаю: «Крэмерата Балтыка» была заснавана ў 1997-м Гідонам Крэмерам, выдатным скрыпачом сучаснасці. Музыканты замацавалі міжнародную рэпутацыю выступленнямі на вядучых канцэртных пляцоўках свету ў больш чым 50 краінах. Аркестр даў па-над 1000 канцэртаў у Азіі, Аўстраліі, ЗША, Лацінскай Амерыцы, Расіі і Еўропе і запісаў звыш 20 дыскаў. У 2002-м аркестр заваяваў дзве прэміі — «Grammy» і «Echo».

Французскі піяніст Люка Дэбарг зрабіўся адкрыццём XV Міжнароднага конкурсу імя Чайкоўскага (2015). Адразу пасля гэтага поспеху Дэбарга пачалі клікаць выступіць у лепшых залах свету. Піяніст стаў адным з першых сталых запрошаных артыстаў за ўсю гісторыю «Крэмераты». Музыкант далучыўся да калектыву ў 2017-м на святкаванні 20-годдзя аркестра, а у 2018-м браў удзел у гастролях па Кітаі і Японіі.

У сваім канцэрце «Крэмерата Балтыка» прадставіла беларускай публіцы музыку, якая ніколі не выконвалася ў Мінску. Першае аддзяленне адкрылася Чаконай з «Польскага рэквіема» для струннага аркестра славутага Кшыштафа Пэндэрэцкага. Затым быў выкананы Канцэрт №3 для фартэпіяна з аркестрам польскага кампазітара Мілаша Магіна. У свой час Дэбарг рэкамендаваў Крэмеру звярнуць увагу на гэтае сачыненне, яно спадабалася і трывала ўвайшло ў рэпертуар «Крэмераты». Летась музыканты запісалі яго ў Літве.

Творчасць Магіна не належыць да пэўнага стылю, яна мае вытокі ў польскай нацыянальнай музыцы і вылучаецца меладычнасцю і цікавым рытмічным малюнкам. У Фартэпіянным канцэрце №3, напісаным у нетрадыцыйнай пяцічасткавай форме, Дэбарг і артысты аркестра пераканаўча ўвасобілі кантрасную эмацыйна-дынамічную афарбоўку кожнай часткі — ад «вогненнага» дыялогу паміж сольным фартэпіяна і аркестрам у першай да напружаных і вострарытмічных Allegro і Presto ў другой і трэцяй частках. Далей яны змяніліся празрыстым і вытанчаным Adagio ў чацвёртай і нарэшце імпульсіўным, кульмінацыйным фіналам, які, здавалася, усё змятаў на сваім шляху.

У другім аддзяленні прагучаў Фартэпіянны квінтэт ор. 18 Маісея Вайнберга ў пералажэнні для фартэпіяна, струннага аркестра і ўдарных. Летась аркестр падрыхтаваў вялікую праграму, прысвечаную стогадоваму юбілею Вайнберга. Сумесна з гарадскім аркестрам Бірмінгема на Deutsche Grammophon быў зроблены запіс дзвюх яго ных сімфоній. Мінская публіка з вялікай цікавасцю, літаральна стаіўшы дыханне, праслухала вельмі складаны ў сэнсавых, тэхнічных і дынамічных адносінах квінтэт кампазітара.

Мілай п’есай — у духу «простых рэчаў» — аказалася «Настальгія» з «Дзіцячага цыклу» Магіна, вытанчана выкананая Дэбаргам на біс. А аркестр сыграў на біс пералажэнне вядомага твора Вайнберга да мультфільма «Канікулы Баніфацыя». Мабыць, гэта яго адзіная мелодыя, знаёмая шырокаму слухачу.

VI Міжнародны фестываль «Уладзімір Співакоў запрашае...» парадаваў беларускую публіку цікавай, разнастайнай па жанрах і стылях праграмай. Эмоцыі і ўражанні канцэртаў застануцца ў памяці на доўгі час. Слухачы будуць з нецярпеннем чакаць сустрэчы з артыстамі ў наступным, VII фестывалі. Яны ўдзячныя і Уладзіміру Співакову, і Максіму Берыну, прэзідэнту холдынга «Berin Iglesias Art», за шчаслівыя моманты дачынення з высокім мастацтвам. М

7.

Спяваць заўсёды, спяваць усюды!

ЮБІЛЕЙ АКАДЭМІЧНАЙ ХАРАВОЙ КАПЭЛЫ ІМЯ ШЫРМЫ

1, 2. Падчас юбілейнай імпрэзы.
3. Ансамбль салістаў «Класік-Авангард».
Фота Сяргея Ждановіча.

1.

Наталля Ганул

Адзін з найстарэйшых харавых калектываў рэспублікі, Дзяржаўная акадэмічная харавая капэла імя Рыгора Шырмы адзначыла 80-годдзе. Насычаны і складаны гістарычны шлях адлюстроўвае найважнейшыя тэндэнцыі развіцця айчыннага харавога мастацтва. Спачатку ансамбль беларускай песні і танца, у рэпертуары якога былі прадстаўлены пераважна аранжыроўкі фальклору, потым калектыў, які паслядоўна пашыраў уласныя межы, асвойваў тэрыторыі духоўнай музыкі, сусветнай сучаснай традыцыі і ў выніку стаў мабільным высокапрафесійным творчым арганізмам.

Жыццё капэлы цесна звязана з імем яе стваральніка Рыгора Шырмы, які змог вызначыць асноўныя кірункі яе дзейнасці. Ён вырас у прасторы беларускай народна-песеннай культуры, пачынаючы ад калыханак і лірычных песень у выкананні маці, і пранёс гэтую бязмерную любоў праз усё сваё няпростае жыццё.

Восем дзесяцігоддзяў — гэта шмат ці мала? За гэты час адбылося некалькі змен пакаленняў артыстаў хору, а кіраўнікамі капэлы і хормайстрамі былі вядучыя дырыжоры. Гэта яркія старонкі дзейнасці Уладзіміра Раговіча, Віктара Роўды, Анатоля Шунтава. Больш за трыццаць гадоў галоўнай дырыжоркай з'яўлялася народная артыстка Беларусі Людміла Яфімава, менавіта разам з ёй калектыў паступова ператварыўся ў «вялікі сімфанічны хор». Мінулыя дзесяцігоддзі — гэта эпоха, насычаная музычнымі падзеямі, матэрыяльныя артэфакты якой захаваліся ў дзясятках фондавых запісаў, яна адлюстраваная і ў значным масіве харавых твораў, створаных айчыннымі кампазітарамі спецыяльна для калектыву.

Вядома, за гэтыя гады не ўсё ішло гладка, не варта забываць, што творчы калектыў — гэта лёсы і праблемы не аднаго дзясятка харыстаў, перыпетыі канцэртна-гастрольнага жыцця, палітыка-ідэалагічныя акцэнты, на якія даводзілася рэагаваць. І ўсё ж

2.

калектыву не толькі ўдалося прайсці гэтыя крутыя гістарычныя перакрыжаванні, але і выйсці на сучасны ўзровень разумення сутнасці харавога мастацтва — з яго велізарнай сілай уздзеяння на слухача.

У 2018 годзе калектыў узначаліла выпускніца Беларускай акадэміі музыкі, апантаная дырыжорка Вольга Янум: «Маё творчае жыццё, — успамінае Вольга, — многія гады было ўскосна ці прама звязана з капэлай. Калі паступала ў музычную вучэльню, дык выбару менавіта харавога дырыжыравання ў якасці прафесійнага напрамку паспрыяла мудрая парада Людмілы Яфімавай. У Акадэміі музыкі я вучылася ў Ларысы Шымановіч, якая, дарэчы, сама дзевяць гадоў з'яўлялася хормайстаркай капэлы. Сакрэты прафесійнага майстэрства я спасцігала праз бясцэнныя ўрокі і харавыя рэпетыцыі ў Віктара Роўды».

Падчас свайго юбілею капэла паўстала на сцэне Белдзяржфілармоніі

як сучасны харавы тэатр, прадставіўшы сапраўдную містэрыю з двух дзеянняў. У праекце прынялі ўдзел тэатр танца «Альтана» (кіраўніца Ганна Корзік), ансамбль салістаў «Класік-Авангард» (дырыжор Уладзімір Байдаў), салісты Калініка Мядзведзева (арган) і Павел Казак (саксафон). Рэжысёркай-пастаноўшчыцай вечарыны выступіла Алена Медзякова, з якой капэла плённа ажыццяўляе не першы праект (дастаткова згадаць яркае тэатральна-харавое дзейства «Вайна і Мір»).

3.

Ідэя пагружэння ў глыбіні нацыянальнай традыцыі, музычныя тэмы-сімвалы народных песень, аранжыроўкі кампазітараў розных пакаленняў — усё гэта вызначыла аснову першай дзеі харавой містэрыі. Гучанне хору натуральным чынам знітоўвалася ў дыялогу з інструментальным ансамблем і пластычнымі замалёўкамі, якія ўзмацнялі эмацыйнае ўспрыманне музычнай партытуры. Кожная песня — самастойная тэатральная сцэна, уплеценая ў агульны вянок. Да таго ж вельмі ўдалымі аказаліся і спецыяльна пашытыя льняныя сцэнічныя строі ў народным стылі з характэрным бела-чырвоным каларытам.

Адкрывалася першая карціна харавога дзеяння сапраўды роднай для нашага слыху народнай песняй «Рэчанька» ў тонкай і далікатнай інструментальнай аранжыроўцы Уладзіміра Байдава (падобныя арыгінальныя апрацоўкі-інтэрмедыі скразной лініяй ядналі ўсе нумары гэтай часткі), на фоне якой выразна і сімвалічна прагучалі паэтычныя радкі паэта Янкі Сіпакова: «Трэба верыць у сілу крыла / І абняць Беларусь крыламі!» Гэты заклік знайшоў водгук у агульнай драматургіі, калі сіла і багацце народнай традыцыі паўсталі ва ўсёй красе. Аднойчы Рыгор Шырма мудра заўважыў: «Ёсць у музыцы бясспрэчная ісціна, якую нельга перадаць словамі, але яе выразна і моцна адчувае душа. Яе можна назваць музычнай праўдай. Вышэй і прыгажэй за народную песню нічога не можа быць!»

Добра вядомыя слухачам апрацоўкі народных песень, зробленыя Алесем Рашчынскім, Анатолем Багатыровым і Міколам Равенскім, злучаліся з разгорнутымі харавымі карцінамі Андрэя Мдывані «Ой, пара дамоў» і «Ой, сівы конь бяжыць». Харавая музыка спадара Андрэя адпавядае законам і традыцыям менавіта харавога спеву, кампазітар адчувае харавыя рэгістроўкі і тэмбравую драматургію. Перад нам паўстае жывая вакальна-інтанацыйная плынь, што захоплівае сваёй гарманічнасцю, асабліва меладыйнасцю. У гэтых харах неверагодная экспрэсія ў выяўленні музычнай думкі.

Свой погляд на беларускую песню ўжо на сучасным этапе прадставілі тры таленавітыя кампазітары. «Туман ярам» Андрэя Саўрыцкага ўяўляе з сябе дыялог акадэмічнай і блюзавай традыцый, з характэрнымі гарманічнымі акцэнтамі, складанымі поліфанічнымі перапляценнямі харавых ліній і прасторавымі эфектамі.

Аўтарская інтэрпрэтацыя песні «Ой, лятала шэра перапёлка» Канстанціна Яськова — цэласная паўнагучная харавая карціна-замалёўка пра цяжкую жаночую долю. Вобраз дзяўчыны-птушкі, якая выконвае галашэнне-плач (салістка Вольга Карпей), падтрымліваўся разгорнутымі глыбіннымі акордавымі «вертыкалямі», а таксама характэрнымі «птушынымі» пластычнымі рухамі танцоркі. Сімвалічны сыход-развітанне, трагічнае піянісіма ў фінале раскрылі агульную кампазіцыю хору, быццам абарваную на паўслове.

Дзве аранжыроўкі з вясновага цыклу Анастасіі Бяндэрскай, нядаўняй выпускніцы Беларускай акадэміі музыкі, салісткі хору «Salutaris» (заснавальніца і дырыжорка з 2007-га — таксама Вольга Янум), прадставілі яе як глыбокую, тонкую аўтарку, якая валодае сакрэтамі харавой фактуры і законамі музычнай драматургіі. «Гуканне вясны» паўнавартасна ўвайшло ў рэпертуар капэлы і нярэдка паўстае яркім фінальным акордам у праграмах калектыву. У гэтым архаічным закліку-прызыве кампазітарка падкрэслівае характэрныя інтанацыйныя рытмаформулы з выразнымі акцэнтамі моцнай долі. А вось харавая фантазія «Вясна» на тэму вядомай беларускай вяснянкі была ўпершыню прадстаўленая слухачам і пакінула ў памяці магутныя харавыя крэшчэнда-кульмінацыі, перанесла ў прастору прыгажосці і захаплення прыроднай сілай, напоўніла вітальным духам. Безумоўна, можна павіншаваць аўтарку з прэм’ерай і спадзявацца на яе новыя музычныя адкрыцці.

Другое аддзяленне юбілейнага вечара распачынаў медытатыўна-сузіральны хор ірландскага кампазітара Майкла Макгліна «Aisling» з выразнай імправізацыяй на саксафоне Паўла Казака: ён і далей нібыта спалучаў асобныя харавыя карціны ў гэтай частцы канцэрта. Гледачам была таксама прадстаўленая мультымедыйная прэзентацыя, у якой кадры дакументальнай кінахронікі, архіўныя фота зноў нагадалі пра гістарычны шлях капэлы імя Шырмы.

Міфалагічныя і сучасныя кантэксты, духоўная музыка розных канфесій і новыя кампазітарскія тэхнікі — усё гэта складала музычную прастору другой дзеі. Разам з сачыненнямі Рахманінава і Свірыдава па-мастацку пераканаўча прагучала «Stabat Mater» Яськова, твор, які дэманструе глыбіннае веданне аўтарам еўрапейскіх хрысціянскіх музычных традыцый.

Кірунак духоўнага мінімалізму, новай сакральнай музыкі, архетыпы маці і дзіця аб’ядноўвалі харавыя разважанні брытанца Джона Тавенера «Mother and Child» (дзе неверагодна моцнай аказалася сумесная кульмінацыя хору і аргана), полісімвалічную «Калыханку салдацкай маці» латвійскага кампазітара Эрыка Эшэнвалдса ў беларускамоўным перакладзе Юліі Шэдзько і катарсічны хор Nunk Dimittis («Ныне отпущаеши») Арва Пярта.

Фінальныя творы — сцэна з амерыканскага мюзікла «Аклахома» Рычарда Роджэрса, спірычуэл «Joshua fit the battle» і сапраўды візітная картка дырыжоркі Вольгі Янум, опус Эшэнвальдса «Stars» са спецыфічнымі эфектамі гучання куфляў з вадой — пераконвалі: у капэлы імя Шырмы няма стылявых абмежаванняў, а сучасны акадэмічны хор — гэта зусім не сумна. Наперадзе новыя далягляды і новыя музычныя сустрэчы, дэвіз якіх — спяваць заўсёды і ўсюды! М

ZERO **HOUR**

ОПЕРА ВІКТАРА КАПЫЦЬКО «УРОЧНЫ ЧАС»

На сцэне Вялікай залы Белдзяржфілармоніі адбылася прэм'ера оперы Віктара Капыцько па матывах апавядання Рэя Брэдберы. Мастацкія вынікі праекта абмяркоўваюць вядомыя беларускія музыказнаўцы Радаслава Аладава і Наталля Ганул.

Радаслава Аладава. У першую чаргу не магу не павіншаваць як кампазітара, так і нашых суайчыннікаў з вельмі значнай падзеяй культурнага жыцця Мінска. І хоць новая опера Віктара Капыцько прагучала толькі ў канцэртнай версіі, можна з упэўненасцю сказаць, што нарэшце ў развіцці жанру, які на беларускім небасхіле хіліўся да заняпаду, здарыўся сапраўдны прарыў. Радасна ўсведамляць: не зніклі яшчэ харызматычныя творцы, беззапаветна адданыя ідэям музычнага тэатра.

Віктар Капыцько з тых кампазітараў першага шэрагу, чыя творчасць вабіць «лица не общим выражением», бударажыць уяўленне слухачоў сваёй арыгінальнасцю, навізной, нечаканасцю жанравых рашэнняў. Безумоўна, у яго склаўся індывідуальны стыль. Яму ўласцівыя вобразная неадназначнасць, складаная паэтыка, не пазбаўленая прыкмет элітарнасці, магутны інтэлектуальны складнік, а таксама парадаксальнасць і тэатральнасць мыслення. Кампазітар свабодна арыентуецца ў сучаснай папулярнай музыцы. Усё гэта знаходзім у яго opernай творчасці.

Наталля Ганул. Сапраўды, у сваіх операх кампазітар літаральна выводзіць слухача з зоны камфорту...

Р.А. Яшчэ ў студэнцкія гады Капыцько стварае сваю першую оперу — «Дзяўчынка, якая наступіла на хлеб» (паводле Андэрсена), яна была экранізаваная на Ленінградскім тэлебачанні. Яркай тэатральнай падзеяй 2006 года стала ў Мінску пастаноўка на сцэне Вялікага тэатра оперы-бурлеска «Яго жонкі» Капыцько па матывах апавядання Антошы Чэхантэ. Інтрыгуючае музычнае дзейства, у цэнтры якога правінцыйны паслядоўнік Сіняй Барады, выклікала гарачыя дыскусіі. Абодва творы, як і той, што мы абмяркоўваем цяпер, у нечаканых ракурсах прадстаўлялі тэму жыцця і смерці.

Н.Г. Многія таксама добра знаёмыя з музыкай Капыцько дзякуючы папулярным фільмам «У жніўні 44-га», «Анастасія Слуцкая», «Сляды на вадзе», дакументальным стужкам Адольфа Канеўскага. А вось мая дачка, напрыклад, з'яўляецца прыхільніцай яго музыкі да анімацыйных фільмаў («Свінка», «Людвіг ван Бетховен» з цыклу «Казкі старога піяніна», «Жабка-падарожніца»).

У гэтай жанравай разнастайнасці вельмі выразна выяўляецца адна з яркіх стылявых асаблівасцяў творчасці Капыцько: усе яго музычныя тэксты змястоўна шматузроўневыя. У сваіх разважаннях ён апелюе да суразмоўцы, які ведае, што можа пачуць, або валодае, у адпаведнасці з постмадэрнісцкім тэрмінам, пэўнымі кейс-тэхналогіямі (інакш кажучы ключамі разумення), з дапамогай якіх можа выбудаваць ланцужок прычынна-следчых сувязяў.

Вось і ў новай оперы, звяртаючыся да тэксту Рэя Брэдберы, кампазітар выклікае нашу практычна імгненную рэакцыю ў адказ. Мастацкі свет твораў Брэдберы насычаны метафарамі, сімволікай, філасофскім кантэкстам і характэрнымі скразнымі матывамі: Космас, антыўтопіі, тэмы ціхамірнага дзяцінства і хваравітага сталення, адчуванне канца свету. А вы памятаеце, што ў арыгінале назва апавядання Брэдберы гучыць як «Нулявы час» (Zero hour)? Цяпер гэтае вызначэнне неверагодна актуальнае — нулявыя гады, пакаленне, ідэя паўсюднага «абнулення».

Р.А. Не магу не пагадзіцца. Актуальнасць назвы несумненная. Вечная праблема бацькоў і дзяцей тут набывае экспрэсіяністкі тонус: «распалась связь времён»! Калі ўпершыню пачула пра тое, што Віктар Мікалаевіч піша оперу на тэкст Брэдберы, гэтая вестка (дарэчы, як і ў маіх сяброў-немузыкантаў, але гарачых прыхільнікаў класіка) выклікала вялікую зацікаўленасць. Здавалася б, сюжэт далёкі ад музыкі. Дарэчы, ці не варта нагадаць яго чытачу?

1.

Н.Г. Заўважу, што ідэя напісаць оперу на сюжэт «Урочнага часу» нарадзілася ў кампазітара яшчэ трыццаць гадоў таму, але толькі ў 2019-м ён змог рэалізаваць задуманае. Агульная фабула апавядання Брэдберы ў перакладзе Норы Галь і арыгінальнага лібрэта Капыцько супадае: іншапланецяне плануюць захапіць Зямлю і выкарыстоўваюць дзяцей у якасці інструмента пакарання. Першапачатковы падзел усёй прасторы дзеяння на свет дарослых і дзяцей, у рэшце рэшт, выяўляе непераадольную прорву, за якой адкрываецца праблема вечнай занятасці, неразумення, а часам абыякавасці бацькоў і гарачае жаданне дзяцей даказаць, што яны таксама нешта значаць. У змове паміж дзецьмі і іншапланецянамі вызначаецца так званы «Час Ч», час выпрабавання. Куранты б'юць на пятую гадзіну пасля паўдня — і створаны дарослымі свет «поўнага матэрыяльнага дабрабыту і сытай ціхамірнасці» руйнуецца як картачны дамок: невядомая сіла змятае ўсё на сваім шляху. Для таты і мамы галоўнай гераіні Дзяўчынкі, якія спрабуюць схавацца на гарышчы, дарогі назад няма.

Р.А. А цяпер узнікае пытанне: у якой ступені Капыцько ідзе за літаратурнай першакрыніцай? Па-мойму, кампазітар стварае досыць арыгінальную і вельмі сучасную канцэпцыю «вечнай» тэмы. Гэта яму ўдаецца дзякуючы згаданай вамі ідэі шматузроўневасці, што вядзе да неверагоднай канцэнтрацыі часу, своеасаблівай «стрэтнасці». Тут пастаянна пераплятаюцца, узаемадзейнічаюць і абменьваюцца сваімі функцыямі дзейсна-падзейны пласт і каментарыі. Менавіта гэтая дыялагічнасць рознахарактарных планаў шматфігурнай кампазіцыі, яе ўнутраная супярэчлівасць і акрэсліваюць галоўны нерв «Урочнага часу», паэтыку сучаснасці.

Лібрэта оперы адразу выдае руку кампазітара, які прадбачыць ці, хутчэй, прадчувае менавіта музычную канцэпцыю будучага твору. Сярод шчаслівых знаходак Капыцько назаву ўвядзенне дзіцячага хору, які перадае эмацыйную атмасферу дзеяння. У гэтым шэрагу і блок тэлепраграм, што мяняюць бацькі (ідзе дэманстрацыя мультымедыйных праекцый). У першай з іх на

фоне выразнага арганнага харалу дасціпна цытуецца апавяданне Брэдберы «Ад аўтара» пра ціхамірнасць паўсядзённага жыцця. Наступныя эпізоды ў яркіх фарбах малююць кантрасныя карціны — бліскучы вальс з класічнага балета Баланчына, бязлюдныя планы Арктыкі і Антарктыкі перамешваюцца з планамі Чарнобыльскай зоны і закінутых кварталаў Бронкса.

Пра кампазітарскія нацыянальна-духоўныя інтэнцыі сведчыць увядзенне ў лібрэта хрысціянскага матыву: дзеянне адбываецца напярэдадні свята Божага Нараджэння, якое адлюстравана ў фальклорным абрадзе калядавання, а таксама ў жанрава-бытавым «кадры» мужыка з «гармонікам», які добра выпіў з нагоды свята. Гэты музычны пласт, безумоўна, не толькі робіць некаторы этнічны акцэнт, але і значна агаляе канфліктную дылему жыццё / смерць.

Н.Г. Надзвычай дакладна і ў музычнай драматургіі, і ў лібрэта, і ў сродках выразнасці кампазітар здолеў перадаць адзін з вызначальных эмацыйных станаў тэксту Брэдберы — трывожнасць, прадчуванне катастрофы. Нават першая дзіцячая лічылка («Вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана»), якая гучыць наступальна і нават агрэсіўна (гэта меладэкламацыя ў традыцыях Орфа і Стравінскага), прымушае згадаць тую самую «чэхаўскую стрэльбу». Цэнтральны раздзел оперы — сцэна жалобнага шэсця, у якой «дзеці хаваюць котку або варону», — выклікае шэраг асацыяцый з падобнымі эпізодамі ў операх «Воцэк» Берга, «Паварот вінта» Брытэна, «Матухна Кураж» Картэса.

Р.А. У вербальным тэксце оперы адбілася і актуальная праблема глабалізацыі. Калі ў Брэдберы ў дзеянне ўцягнутая «ўся Амерыка», то кампазітар «перасяляе» сяброўку маці на Зямлю запаветную, што не толькі падкрэслівае сусветны маштаб катастрофы, але і ўзбагачае музычную палітру выразнай арыентальнай мелодыяй.

Паколькі я ўжо закранула пытанне пра музычнае вырашэнне оперы, то хачу асабліва адзначыць яе фінал. Ён, як мне ўяўляецца, відавочна не супадае з гукавой палітрай літаратурнай першакрыніцы, у якім узнікае загадкавае нямоцнае гудзенне. У Брэдберы фінал мае адкрыты характар, там шматкроп'е. У Капыцько іншае. Тут узнікае пралангаваная алеатарычная кульмінацыя. Да аркестравых tutti дадаецца фанаграма, гучанне інструментаў скажаецца, да белага шуму далучаецца генератар. Шалёна-аглушальнымі, жорсткімі акордамі кампазітар ставіць важкую кропку. Гэта — фінал-апакаліпсіс, фінал-перасцярога, характэрны для антыўтопіі. Ён ашаламляе і не пакідае ніякай надзеі...

2.

Н.Г. Так. Мне здаецца, менавіта канфлікт пакаленняў, закладзены ў сюжэтнай лініі, нараджае сёння мноства поглядаў на гэты фінал. Мноства яго тлумачэнняў. Не магу не заўважыць: у наш час тэксты шматлікіх пісьменнікаў-фантастаў, уключна з Брэдберы, становяцца жахліва рэалістычнымі. І тое, што яшчэ тыдзень таму здавалася проста немагчымым, сёння канстатуецца як адзіны спосаб быцця. Пускавы кручок апавядання «Урочны час» пачынае спрацоўваць на слове «ўварванне». Гэты механізм запускае незваротныя наступствы, якія прыводзяць да татальнай катастрофы, чым і завяршаецца хранатоп дзеяння оперы. Асабіста мяне такі фінал оперы прымушае задумацца пра ўнутрысямейныя стасункі сяброў і блізкіх, пра ўвагу да дзяцей, неабыякавасць да іх праблем і гульняў. А значыць, услед за Брэдберы, Капыцько задае нам духоўныя, маральныя, рытарычныя пытанні, адказы на якія ўжо выносяцца за межы музычнага тэксту.

У гэтым кантэксце адна з хвалюючых тэм — вызначэнне жанравай прыроды оперы Капыцько. Думаецца, тут мы маем справу з новым тыпам полістылістычных і міжжанравых узаемадзеянняў, пабудаваных на высокім узроўні ігравой логікі. У ёй перасякаюцца эстэтычныя арыенціры неамадэрнізму і постмадэрнізму, абсурдысцкія тэндэнцыі, што пераносяцца на платформу неарэалізму, ідэі сюррэалізму і канцэптуалізму. Адным з асноўных механізмаў унутраных узаемаадносін усіх элементаў опернага тэксту Капыцько становіцца інтэртэкстуальнасць і «метад свабоднай асацыятыўнасці». «Урочны час» валодае прыметамі оперы-навелы, оперы-фэнтэзі з элементамі жанру хорару, жахаў.

Р.А. Сапраўды, сінтэтычнае мысленне Віктара Капыцько дае неверагодную свабоду фантазіі для інтэрпрэтатараў яго оперных тэкстаў. У маім уяў-

ленні музычная драматургія оперы набліжаецца да паэтыкі трылера ў яго экспрэсіяніцкім ключы. У ХХ стагоддзі яна найбольш ярка выявілася праз міфалагему «нашэсця» (хрэстаматыйныя прыклады: аднайменны разгорнуты эпізод у «Ленінградскай сімфоніі» Шастаковіча, у кінематографе — у Стывена Кінга).

У оперы Капыцько першы ўспамін пра «ўварванне» спачатку ўспрымаецца бацькамі як нешта радавое, як дзіцячая гульня. А сам нерв развіцця наратыву звязаны з паступовым набліжэннем да ўсведамлення жудаснай праўды. Такім чынам, менавіта вобраз маці, у свядомасці якой спачатку інтуітыўна, а пазней усё на больш высокім узроўні крышталізуецца разуменне трагедыі, выступае на першы план. Выяўленне гэтага разумовага працэсу ў скразным інтанацыйным і асабліва тэмбрава-аркестравым развіцці дэманструе высокае майстэрства аўтара.

Н.Г. Варта падкрэсліць і асаблівую семантычную ролю стылізаванага кампазітарам тыповага «садова-паркавага» вальса ваенных гадоў, які ў першым правядзенні гучыць як доказ мірнага жыцця, а яго з'яўленне перад фінальнай сцэнай узмацняе жах непазбежнага. Асобнай гаворкі заслугоўвае аналіз аркестравай лініі, тэмбравай драматургіі і выразных інструментальных каментарыяў-падтэкстаў.

Але мы з вамі выступаем у ролі музычных крытыкаў, г.зн. кваліфікаваных слухачоў, таму хацелася б асабліва адзначыць выканальніцкую інтэрпрэтацыю оперы Капыцько, у якой прынялі ўдзел і дарослыя, і дзеці. Пасля прэм'еры мне давялося пагутарыць з юнымі салістамі, яны наперабой сцвярджалі, што былі неверагодна захопленыя працэсам вывучэння нотнага тэксту і магчымасцю жывых кантактаў з кампазітарам. А на маё пытанне, ці не складаным здаўся ім музычны матэрыял, ледзь не хорам крычалі, маўляў, іх вакальныя партыі вельмі натуральна адлюстроўвалі настрой і характар персанажа.

Сярод выканаўцаў оперы — хары Рэспубліканскага музычнага каледжа (кіраўнікі Ала Мазурава і Павел Шэпелеў), Дзяржаўны сімфанічны аркестр, салісты Галіна Астаньковіч (Сяброўка), Дзмітрый Капілаў (П'янчужка). І вядома, словы асаблівай удзячнасці выканаўцам вядучых партый — маладым таленавітым музыкантам Соф'і Мартынюк (Дачка), Ганне-Феліцэ Аанцэ (Сяброўка), Даніілу Пакацілаву (Дарослы хлопчык) і салістам Вялікага тэатра Беларусі Уладзіміру Громаву (Тата) і Таццяне Гаўрылавай (Маці). Дырыжор Дзмітрый Зубаў здолеў бездакорна выбудаваць музычнае цэлае і данесці кожны складнік гэтай шматпластавай партытуры.

Асабіста мяне ўсё пачутае і ўбачанае непазбежна прымушае задумацца і пра лёс нацыянальнага рэпертуару, і ўвогуле пра быццё жанру оперы ў сучаснай культуры. Яна жывая або мёртвая? Прыклад оперы Капыцько пазітыўна-паказальны, таму, перафразуючы словы філосафа Сяргея Аверынцава пра гістарычны працэс, адважуся выказаць здагадку, што і опера, якая шмат разоў прыходзіла да сваіх крызісных пікаў, адраджалася на новым вітку і ні разу не сканала. Я за тое, каб творы такога роду цалкам мянялі ваду ў маім акварыуме-свядомасці — тады і рыбкі не памруць.

Р.А. Безумоўна, прэм'ера «Урочнага часу» стала значнай падзеяй у нашым культурным жыцці. Сярод гледачоў у Белдзяржфілармоніі можна было ўбачыць артыстаў і Мікалая Пінігіна, галоўнага рэжысёра Купалаўскага тэатра. Гэта не дзіўна, паколькі Віктар Капыцько — таксама тыповы чалавек тэатра. І партытура, з якой мне ўдалося пазнаёміцца, стракаціць рэжысёрскімі пазнакамі, прычым вельмі дэталізаванымі. І прастора канцэртнай сцэны была дастаткова «абыграная». Але наш Вялікі тэатр, у чыім рэпертуары сёння ёсць толькі адна опера беларускага кампазітара, увагі да новага сачынення пакуль не праявіў. Крыўдна.

1. Дырыжор Дзмітрый Зубаў.
2. Дзмітрый Капілаў (П'янчужка).
3. Уладзімір Громаў (Тата), Соф'я Мартынюк (Дачка), Таццяна Гаўрылава (Маці).
Фота Сяргея Ждановіча.

3.

Ды няшчасце дапамагло...

Нядаўна ў сеціве вочы наткнуліся на выраз, маўляў, нішто так не спрыяе прагрэсу ў грамадстве, як войны ды эпідэміі. Спачатку тая думка выклікала ў мяне моцны пратэст. Аднак, крыху паразважаўшы, я такі прыйшоў да істотна адрозных высноў.

1.

У цяперашняй сітуацыі, калі пазачыняліся тэатры, адмяніліся канцэрты, выставы ды фестывалі, большасць дзеячаў мастацтва апынулася ў разгубленасці. І не толькі з-за таго, што заробкі калі зусім не зніклі, дык істотна зменшыліся. А яшчэ з той прычыны, што спынілася ўласна артыстычнае дзейства, без чаго існаваць у прафесіі немагчыма. І вось тут на дапамогу прыходзяць новыя тэхналогіі, якія не даюць перарвацца мастацкім працэсам. А менавіта: паказ музейных экспазіцый, спектакляў, канцэртаў з дапамогай інтэрнэту. Гэты рух набірае неймавернай хуткасці, у тым ліку і ў Беларусі. Усё пачалося з сольных выступаў асобных выканаўцаў з іх трансляцыяй, потым да акцыі далучыліся цэлыя калектывы і арганізацыі. Так, Лявон Вольскі абʼявіў пра пачатак 16 красавіка сусветнага анлайн-туру. Згадзіцеся, яшчэ зусім нядаўна такое і ўявіць было немагчыма. І гэта толькі адзін са шматлікіх прыкладаў працэсу, які распачаўся з нагоды пандэміі. Такога роду дабрачыннасць, апрача ўсяго, скіраваная на тое, каб падбадзёрыць людзей, якіх ліха пазбавіла ранейшага звыклага ладу жыцця. Безумоўна, інтэрнэт тут адыграў галоўную ролю. Менавіта цяперашнія ўмовы жыцця і спарадзілі новую форму прэзентацыі мастацтва, здольнага вельмі істотна паўплываць на агульны маральны клімат. Так што вышэй прыведзеная думка ўсё ж слушная і мае правы на існаванне. А як прыкінуць, якія тэхналагічныя навінкі могуць зʼявіцца ў бліжэйшы час? Можна спадзявацца, што неўзабаве мы сутыкнёмся з такімі формамі выхаду мастацтва на шматлікую аўдыторыю, пра якія, магчыма, і не здагадваюцца самыя вынаходлівыя аўтары-фантасты...

Тры сустрэчы з Пэндэрэцкім

29 сакавіка пайшоў з жыцця вялікі польскі кампазітар Кшыштаф Пэндэрэцкі. З ягонай музыкай я выпадкова пазнаёміўся яшчэ ў студэнцкія гады па падказцы сябра. Набытая вінілавая плытка з творамі маэстра неверагодна ўразіла, асабліва опус для 48 струнных пад назваю «Паліморфія». Тады, прызнацца, і ўявіць сабе не мог, што аркестр з адных толькі струнных мог гучаць гэтак неверагодна, выклікаючы мноства эмоцый. А я ж тады слухаў пераважна рок! Тым не менш «Паліморфія» адразу заняла пачэснае месца побач з такой праграмай, як «Dark Side of The Moon» групы Pink Floyd. Другая сустрэча здарылася ў 1982-м, калі да 100-гадовага юбілею Янкі Купалы я падаў на БТ заяўку на экранізацыю толькі-толькі дазволенай паэмы «На Куццю» і прапанаваў рэжысёрцы Наталлі Арцімовіч агучыць пастаноўку менавіта «Паліморфіяй». Музыка Пэндэрэцкага дзівосным чынам «легла» на адзняты матэрыял. Заўважу, што ў той час пытанне аўтарскага права ды дазволу на выкарыстанне музыкі не стаяла... Трэцяя сустрэча адбылася ў 2005-м, калі я знаходзіўся ў Варшаве на журналісцкай стажыроўцы. Мне прапанавалі паехаць у рэзідэнцыю прэзідэнта краіны на ўрачыстасць: уручэнне вышэйшых узнагарод выдатным грамадзянам Польшчы. Менавіта там і атрымалася зрабіць здымак, на якім два гіганты не проста польскага, а сусветнага мастацтва.

2.

Пра рознабаковасць творчых памкненняў Пэндэрэцкага сведчаць ягоныя сімфоніі і музыка для кіно («Рукапіс, адшуканы ў Сарагосе» Войцэха Ежы Хаса, «The Shining» Стэнлі Кубрыка, «The Exorcist» Ульяма Фрыдкіна), 5 узнагарод «Grammy», мноства іншых вызначэнняў і ганаровых званняў. Зʼяўляючыся па веравызнанні католікам, ён у многіх сачыненнях звяртаўся і да тэм праваслаўнай культуры, што лішні раз гаворыць пра дыяпазон ягоных мастакоўскіх памкненняў.

На жаль, з нейкіх там прычын чацвёртая мая сустрэча з кампазітарам у кастрычніку 2013-га ў Мінску не адбылася. Тады з нагоды 80-годдзя з дня нараджэння Кшыштаф Пэндэрэцкі выступіў у філармоніі як дырыжор свайго маштабнага твора «Credo», у выкананні якога ўдзельнічалі больш за 200 чалавек.

Ціхі 100-гадовы юбілей

3 траўня аматары джазу напэўна адзначаць 100 гадоў з дня нараджэння знакамітага піяніста Джона Льюіса, вядомага найперш як лідара Modern Jazz Quartet. Зробленае Льюісам выклікае неверагодную павагу і захапленне. На пачатку карʼеры ён стаў удзельнікам біг-бэнда Дызі Гілеспі, у складзе якога і заснаваў свой квартэт. Запісваўся з такімі гігантамі джазу, як Чарлі Паркер, Лестэр Янг, Майлс Дэвіс. У 1950-м MJQ (першапачаткова называўся квартэтам Мілта Джэксана) распачаў уласны творчы шлях у даволі нязвыклым складзе: фартэпіяна, кантрабас, ударныя і вібрафон. Адметнай асаблівасцю квартэта было тое, што з ініцыятывы Льюіса ён пачаў сумяшчаць джазавыя імправізацыі з традыцыямі акадэмічнай камернай музыкі. Дзякуючы гэтаму пазней Джон Льюіс стаў адным з найбольш значных прадстаўнікоў такога кірунку ў джазе, як third stream. Заснавальнік гэтага стылю, кампазітар і прадзюсар Гюнтэр Шулер стаў першым, хто вывеў джазавую музыку на сцэны філармоній, а запісаны MJQ альбом «Third Stream Music» (1957) зрабіўся адной з найбольш паказальных праграм музыкі трэцяй плыні.

3.

1. Новае ў практыцы: музычны анлайн-тур.
2. Кшыштаф Пэндэрэцкі і Анджэй Вайда. *Фота аўтара.*
3. Modern Jazz Quartet. *Фота hhv.de.*

Аркестр **маленькіх** людзей

«ФАНАТКІ» РАДЗІВОНА БЯЛЕЦКАГА Ў ГОМЕЛЬСКІМ ГАРАДСКІМ МАЛАДЗЁЖНЫМ ТЭАТРЫ

Дзмітрый Ермаловіч-Дашчынскі

Расійская драматургія 1990-х (Мікалай Каляда, Аляксей Слапоўскі, Ксенія Драгунская, Радзівон Бялецкі ды іншыя) рупліва працягвае даследаванне свету «маленькага чалавека», якое распачалі класікі рускай літаратуры. Данііл Філіповіч, прадстаўляючы персанажаў гомельскіх «Фанатак», падхоплівае гэтую традыцыю па-рэжысёрску. Перадусім ён стварае суладны ансамбль з адзіным настроем. Жыццё людзей, што насяляюць сцэнічную прастору, смешнае і нейкае несур'ёзнае, яны слабыя і павярхоўныя. Света Булкіна — нешараговая дзяўчына, якая марыць пра большае, чым тыя, хто побач, і менавіта цудоўная здольнасць уяўляць да фантазіраваць асуджае яе паўтарыць лёс уласнай маці. Дыяна Возчыкава, выканаўца ролі Светы, зачароўвае жывасцю, энергіяй і дасканалай натуральнасцю, а Лізавета Астрахава ў ролі Свецінай мамы выяўляе жанчыну пранікліваю і моцную, хоць і не заўсёды справядлівую. Яна не ўнікае спрэчак ды сварак, то-бок збольшага ўпэўненая, што канфлікт пакаленняў непазбежны ў любой сучаснай сям'і.

2.

Фан-клуб Юры Касманаўта (Яраслаў Кубліцкі), эгацэнтрычнай і недалёкай правінцыйнай знакамітасці, складаецца з Веркі, Гаранінай (яна — таксама Вера, таму яе клічуць па прозвішчы) і Светы. Здаецца, усё кола прыхільніц гэтага рок-музыкі — хіба тры дзяўчыны. Эксцэнтрычная і нахабная Верка ў выкананні Ірыны Чарняўскай — камічная лідарка фан-згуртавання, якая з адпаведным спрытам і вынаходлівасцю магла б кіраваць і арганізаванай злачыннай групоўкай. Валерыя Лагута (у пастаноўках рэжысёра Віталя Краўчанкі яна набыла бясспрэчнае прызнанне як сацыяльная гераіня) паспяхова пераўвасабляецца ў вострахарактарны Верчын антыпод (і псіхалагічны, і вонкавы) — заўсёднага «другога нумара», чалавека рэфлексуючага, схільнага нядоўга разважаць ды падпарадкавацца.

Яраслаў Кубліцкі, артыст і фронтмэн гомельскага гурта «Імя Кода», выбудоўвае ролю Касманаўта ў межах свайго неспадзяванага амплуа — упэўнена і выразна, але без відавочных адкрыццяў і пераадоленняў. У пралогу глядзельня рызыкуе ашалець ад знарочыстых, зацягнутых пераапрананняў рок-зоркі, адпаведную атмасферу лёгкага раздражнення падтрымлівае і прыём са шматразовым паўторам адных і тых самых рэплік амаль кожным з персанажаў. Галіна Анчышкіна стварае адметны вобраз прадзюсаркі Ізюмскай, у якой жыве (кватаруе) Касманаўт,

3.

1.

4.

разуменнем і трактаваннем ролі змушаючы залу зважыць на мінулае сваёй гераіні (тая яшчэ нядаўна магла б служыць рэдактаркай якогась рэгіянальнага СМІ ці чыноўніцай у савецкай цэнзуры).

Мастачка-пастаноўшчыца Анастасія Мядзелец напаўняе прастору інфантыльнымі рамантычнымі выявамі, але, нягледзячы ні на што, патрапляе падтрымаць псіхалагічны кірунак агульнага вырашэння пастаноўкі (прыкладам, усталёўвае велізарную поўню з фактурай вапнавай сцяны — цягам усяго часу яна асвятляе снегапад; хрушчоўка, якая займае цэнтральнае месца на пляцоўцы, нібы намаляваная дзіцячай рукой, і да таго падобнае). Гэтая сцэнаграфія падкрэслівае вырашэнне асобных сцэн прыёмамі візуальна-фізічнага тэатра; дарэчы, спектакль суправаджала ўдалая перадпрэм'ерная PR-кампанія, вырашаная такімі самымі прыёмамі — з ілюстрацыямі паводле вобразаў персанажаў і нават іранічнымі інтэрпрэтацыямі персоны рэжысёра.

Раскрыць, альбо, лепей сказаць, прачытаць вобразы персанажаў дапамагаюць гарнітуры, выкананыя ў эстэтыцы вытанчанага і відовішчнага еўрапейскага цырка: Касманаўт і ягоныя фанаткі — арлекін і п'еэрты, маці — шпрэхшталмейстарына, Ізюмская (у другой дзеі) — дзіва-наезніца. Такім чынам, свет вакол Светы — цыркавое прадстаўленне. У першым дзеянні заяўлена выява курыцы, якая зрабілася своеасаблівай эмблемай пастаноўкі (згадваецца фламінга з «Гоголь. Fatum» Юры Дзівакова ў Гомельскім абласным драмтэатры): дурныя «курыцы» Верка і Гараніна; Ізюмская, чый сцэнічны строй выдае на карнавальны і робіць з яе гэткую сінюю курыцу шчасця. Значнае месца займае гэты вобраз і ў відэапраекцыі (аператар Яўген Чарняўскі), аднак у другой дзеі ён не атрымлівае развіцця.

5.

«Фанаткі» — драматычны спектакль з выяўленай унутранай музычнасцю (афармленне Данііла Філіповіча), але ў ягонай партытуры амаль не чуваць рок-музыкі, таму пастановачны жанр «рок-камедыя» варта чытаць як «камедыя лёсу» (у тэатры нямецкага рамантызму быў распаўсюджаны жанр «трагедыя лёсу»), дый жанр іранічна-лірычнай камедыі ў дадзеным выпадку не выклікае спрэчак. Кожны персанаж мае сольны нумар: Света — верш Ганны Ахматавай «Сжала руки под тёмной вуалью...» і песню «Пагавары са мной» з рэпертуару Марыі Чайкоўскай, чыё выкананне артыстка ўдала пераймае; Касманаўт — рок-кампазіцыю; Верка з Гаранінай — відэапантаміму; Ізюмская — драматычны маналог. Свеціна мама таксама выконвае адпаведны маналог, цудоўны ў сваёй шчырасці: у ім яна адкрывае таямніцу нараджэння дачкі, упершыню робіцца жывой, быццам расшпільвае свой звыклы фрэнч. Яе словы накладаюцца на мантру кахання і шчасця, у іх сакральна ўплятаецца ўкраінская народная песня «Ой, у вишневому саду...» — так лёсы маці і дачкі знітоўваюцца, так падкрэсліваецца наканаванне гэтых кабет, аднак замест украінскай магла б прагучаць беларуская народная песня з вясельнага цыклу.

Другую дзею распачынае танец-фантазія Светы, якая ў інтымнай сцэне з Касманаўтам прымярае вобраз Майкла Джэксана — існага куміра 1980—1990-х, так што вельмі натуральна побач з ім Свеціна захапленне (закахацца) безнадзейна цьмянее. У фінале, калі мама падтрымлівае цяжарную Свету з яе рашэннем захаваць дзіця ад Касманаўта, гучыць «Earth Song», запісаная Джэксанам у падтрымку абароны правоў дзяцей.

Студэнт выпускнога курсу рэжысёрскага факультэта РИТИ-ГИТИС Данііл Філіповіч паставіў, мабыць, лепшы ў сваёй асабістай беларускай гісторыі спектакль — цэласны, ёмісты, напоўнены іроніяй і гумарам, дакладны па рэжысёрскім пасланні (сапраўднае жыццё і абарона Светы — у сям'і, а яе сям'я — гэта мама) і адрасата ў абліччы падлеткаў і юнацтва (узроставы цэнз пастаноўкі — 14+). Ⓜ

1, 5. Сцэны са спектакля.
2. Ліза Астрахава (мама Светы).
3. Галіна Анчышкіна (Ізюмская).
4. Дыяна Возчыкава (Света), Ліза Астрахава (мама Светы).
Фота Дзмітрыя Кужалькова.

Тэатр для сталення

Жана Лашкевіч

Некалькі важлівых дат збегліся гэтай вясною ў Тэатры юнага гледача: насунуўся шэсцьдзесят пяты сезон, адначасова падабралася дзевяностагоддзе заснавання і дзесяць гадоў таму, у 2010-м, тэатр ачоліў Уладзімір Савіцкі — спачатку як мастацкі кіраўнік, потым як дырэктар. Сам ён сёлета адзначыў шасцідзесяцігадовы юбілей.

1. «Дзікае паляванне караля Стаха».
2. «Рамэа і Джульета».
3. «Не па сваёй ахвоце лекар». Аляксандр Гладкі (Зганарэль).
Фота Ганны Шарко.

1.

У Адэсе гавораць: «Ён — капітан; не так плавае, як выглядае». Дырэктар-рэжысёр Савіцкі, калі меркаваць па нашыўках ды лампасах, выглядае сціпла. Ягоны ўражлівы бок — хадзіць па моры. Нездарма тэатр здаўна чымсьці прыпадобнены да карабля: сцэнічным трумам, асвятляльнымі мосцікамі, лябёдкамі. Накідваюцца хвалі, змываюць за борт няўмелых матросаў (альбо самыя спрытныя ціхамірна наймаюцца на іншае судна), а карабель — плыве. Бо капітан на месцы.

Вялікую частку жыцця Уладзімір Савіцкі служыў у Нацыянальным тэатры імя Янкі Купалы з ягонымі агульначалавечымі тэмамі, праблемамі і творчымі запытамі. Адтуль тэра інкогніта ТЮГа выглядала простай да адкрыцця і падрыхтаванай для адкрывальніка, але ля берага выявілася сапраўдным архіпелагам, які вымагаў даследвання. «Што ж патрэбна сучаснаму маладому чалавеку? ...Маладосць з'яўляецца адзіным часам, калі мы можам сталець. Сталець — гэта значыць прыналежаць да стагоддзя і сусвету асветы. Еўрапейскае разуменне асветы зводзіцца да сцвярджэння, што асвета ёсць сталым станам чалавецтва, здольнасцю чалавека абыходзіцца без вонкавых аўтарытэтаў, думаць сваім адумам...» Асвета праз тэатр? Гэта магчыма. Тэатр — месца сталення? Гэта варта выдаткаў здароўя і душы. Таму, калі на капітальны рамонт тюгаўскага архіпелага мусілі выдаткаваць шэсць (!) гадоў, давялося сціначь зубы, цярпець, берагчы каманду...

Спакваля спектаклі, у чыіх праграмках пазначана «рэжысёр-пастаноўшчык — Уладзімір Савіцкі», настолькі пераканалі ў спрактыкаванасці трупы ды пэўнасці абранага кірунку, што тэатр з рэспубліканскага зрабіўся дзяржаўным акадэмічным. Аднавіць «працоўны стаж» установы напоўніцу не выпала, затое ва ўсіх важных паперах ды на публічных імпрэзах загучала пра 1931 год стварэння і пра Мікалая Кавязіна, настаўніка малявання, які праз сваё аматарскае захапленне патрапіў авалодаць прафесіяй рэжысёра дзіцячага тэатра ды за адным разам стварыў тэатр для дзяцей Беларусі. Нават партрэт ягоны з'явіўся ў фае — якраз насупраць выявы Любові Мазалеўскай, што ў 1956-м перастварыла даваенны ТЮГ нанова, навучыла мэтавы курс і працярэбіла шляхі для развіцця і ўдасканалення ўстановы вельмі й вельмі адмысловай. «Не мы пачыналі, не намі скончыцца», — любіць паўтараць дырэктар Савіцкі, арганізуючы прастору будынка ў надта невыгодным для дзіцячага тэатра стылі сталінскага ампіру. Чым невыгодным? Архітэктурнай адназначнасцю, свайго роду дыктатам інтэр'еру, які хіба вялікім напінаннем фантазіі можа ўспрымацца асяродкам што для чароўных гісторый, што для новых драм. Улагоджвае-яднае толькі сцэна, то-бок майстэрства тых, хто на ёй і для яе працуе.

Дзесяць гадоў таму насамперш рашэннем мастацкага кіраўніка Уладзіміра Савіцкага было запасіць нацыянальную дзіцячую драматургію, стварыць свайго роду фонд; першым спраўджаным (і адкрытым) драматургам зрабілася Таццяна Сівец: з яе п'есы «Брык і Шуся шукаюць лета» тэатр разжыўся шэрагам рэжысёраў-пачаткоўцаў, сярод якіх кіраўнік тэатра шукае не так налаўчоных пастаноўшчыкаў, як чальцоў агульнай справы. Тэатральная справа — гэта напраўду як плаванне. Наважыўся — вучыся, атрымаецца — сем футаў пад кілем... Агульнае месца — нагадваць, што дырэктар у тэатры адказвае за ўсё, але ў Тэатры юнага гледача ён да ўсяго яшчэ ставіць спектаклі, а значыць, датрымлівае рэпертуарную палітыку і дае рады небяспечным паваротам жыццёвых сюжэтаў. Спатрэбіўся, прыкладам, новы Зганарэль у фарс «Не па сваёй ахвоце лекар» — і дырэктар вяртаецца да рэжысуры, пільна ўзіраецца ў знаёмыя аблічы артыстаў. Між тым спектакль паводле Мальера быў вырашаны і пастаўлены на адметнага і вельмі дыхтоўнага выканаўцу, трэба моцна рызыкнуць (чытайце — хоць з калена вылаві гэтага Зганарэля!)... А потым — упэўнены ўвод-дэбют Аляксандра Гладкага, які перакручвае ўвесь колішні сцэнічны атракцыён: у абмежаваным, пітушчым смецяры Зганарэлі вокамгненна абуджаецца дасціпны розум, так што ён мэтанакіравана дасканаліць свае штукарствы, вывучаючы прыроду ўладарнага спадара Жаронта, больш за тое — ён гэтага нават не хавае, змушаючы партнёраў вылучаць ступень асляплення смецяровым абаяннем. Ён умее падпільноўваць удачу і скарыстацца з яе, але ўмее і прайграць — хударлявы, нахабны хлапчыска Зганарэль здолее наступіць на горла сваёй нездаволенасці і гатовы вярнуцца туды, адкуль яго

2.

3.

прыцягнулі ў заможны дом, гары ён гарам, бо мае гонар і свае ўяўленні аб прыстойнасці! І толькі жанравыя абмежаванні (бо артыст Гладкі цудоўна спавядае прыроду фарсу) не пускаюць вонкі драму галоўнага персанажа. Але з таго часу, як «пастаноўка Уладзіміра Савіцкага... просіцца ў фундаментальныя і этапныя...», яна патрапіла змяніцца ў непрадказальны бок.

Пракатнае жыццё сцэнічных твораў рэжысёра часам ператвараецца ў фестывальнае. Прыкладам, дыпломы за лепшую рэжысуру, жаночыя і мужчынскія ролі, нават музычнае афармленне «Дзікага палявання караля Стаха» Уладзіміра Караткевіча падаюцца чаканымі і зразумелымі («...як беззаганна пераймае літаратурную традыцыю сцэнічная мова»). Спектакль Савіцкага паводле Яна Баршчэўскага «Белая сарока» Дзяржаўнага тэатра юнага гледача імя Надара Думбадзэ, прывезены на беларускі фестываль з Тбілісі, — лаканічны, вынаходлівы, названы крытыкам «сторытэлінгам са шматлікімі адсылкамі да традыцый народнага тэатра і каляднай абраднасці» (адукацыя і сталенне!), — на фестывальным паказе набыў выразныя рысы містэрыі. Менавіта яе водгулле штораз дачувае сцэна Беларускага ТЮГа ў Шэкспіравых «Рамэа і Джульеце» — манаха не прапусцілі праз веронскі каранцін, Рамэа не атрымаў ліста, Ларэнца паспяшаўся, але ў збегу абставін рэжысёр вылучае прысуд лёсу, ахвярапрынашэнне, якое мусіць нарэшце ўтаймаваць і Мантэкі з Капулецi, і пошасць, і хцівае, драпежнае стаўленне да жыцця. Уладзімір Савіцкі выразіў так: чым больш гучна і бессаромна забаўляюцца маладыя веронцы на пачатку дзеяння, тым больш справядлівым, прадвызначаным мусіць падавацца фінал — каб прад'явіць глядзельні цяжар дарослацці, які «падае на нашу моладзь. Таму што гэта адзіны час, калі можна пасталець, калі яшчэ маецца энергія, маладая энергія на тое, каб устаць вертыкальна. Калі ёсць яшчэ энергія на пошукі таго, што ляжыць толькі ў канцы шляху».

Тэатр — добрае месца для сталення. Ⓜ

Цытаты пра адукацыю і сталенне — з філосафа Мераба Мамардашвілі.

Ніхто нават не памёр

«ДАЧНІКІ» МАКСІМА ГОРКАГА Ў НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ТЭАТРЫ ІМЯ М. ГОРКАГА

Жана Лашкевіч

«Дачнікі» адвочна зазналі іронію лёсу — рэжысёрка Валянціна Еранькова і мастачка Ала Сарокіна задумвалі-вырашалі спектакль метафарычна, як бы паміж сцэнай тэатра і сцэнай жыцця, а ён выйшаў да публікі па-за ўласнай стацыянарнай пляцоўкай і адразу з тэатральнага буфета (там ладзілі рэпетыцыі) выправіўся на арандаваныя падмосткі Палаца прафсаюзаў, бо будынак Рускага тэатра зачынілі на рамонт. Выйшаў у сціснутым, пасечаным выглядзе, перадусім сцэнаграфічна. Чужая пляцоўка (крэслы ў зале, заслона з падугамі і драпіроўкі — зялёнага колеру з ухілам у балота) уяўляе з сябе штучнае асяроддзе для прыхільнікаў, мовім так, асэнсаванага сезоннага адпачынку (зважце — не сцвярджаю, што інтэлектуальнага). Падпарадкуючыся модзе і магчымасці гуртавацца-грамадавацца, яны бяруць чынны ўдзел у аматарскай пастаноўцы. З цягання бутафорскага бярвення пачынаецца дзеянне (чытайце — арганізацыя сцэнічнай прасторы) — збіраюць дэкарацыю пад наглядам пастаноўшчыка Мікалая Пятровіча Замыслава. З дачнымі адпачыванцамі ён грунтоўна, сур'ёзна ўвасабляе п'есу «Дзівакі». (І гэта не ход, не сюжэт у сюжэце, хутчэй свайго роду пасхалка, прыемнасць для заўзятых тэатралаў — у 2003 годзе гэтая не вельмі папулярная п'еса Максіма Горкага пастаўлена рэжысёркаю Валянцінай Еранькова з Сяргеем Чэкерэсам у ролі Канстанціна Мастакова; у «Дачніках» ён выконвае ролю Сяргея Васільевіча Басава.) Трактаванне Еранькова і выкананне Аляксея Качана вылучаюць уменне Замыслава, чалавека мастацтва, прыстасоўвацца і карыстацца выпадкам, спакваля ўзбуйняюць ягоную махлярскую сутнасць да жорсткай і па-свойму мярзотнай. Замыслаў — шчаслівы гулец (у карты). Гэтаксама ў лёсу ён «выйгрывае» свой дачны статус творцы (пра ягоную прафесію гаворка не ідзе) і Юлію Піліпаўну, жонку пры мужы, але «да асобы чалавека ставіцца без аніякай павагі», і гэтае стаўленне рэжысёрка закладае ў падмурак яе суіцыднага настрою.

Аднак публіка прагне забаў ды рыбалкі. Таму на рэпетыцыі збіраецца лянотна, роляў не вучыць, аддае перавагу гулікам і бясконца, аддана, са смакам і веданнем справы фліртуе або высвятляе дачыненні (чым спрыяе добра

1. Сяргей Юрэвіч (Шалімаў), Кацярына Шатрова (Юлія Піліпаўна).
2, 3, 5. Сцэна са спектакля.
4. Аляксандра Камісарава (Вольга Аляксееўна), Аляксандр Ждановіч (Суслаў).

2.

3.

4.

ўсвядоміць стасункі ды статусы). Гаротны раяль (ён не жартам выносіцца з кустоў)! На ім сервіруюць гарбату ды закускі, чытаюць вершы і нават пажадліва распранаюць адно аднаго. Вядуць рэй разняволенасць і лайдацтва, хіба з пакаёўкі Сашы (Таццяна Кухто) штораз вымагаюць чарговы самавар ды мясцовы вартаўнік-прыбіральшчык (Аляксандр Стасевіч) моўчкі збірае панскае смецце. Пад фінал, калі цярпенне скончыцца, хлопец прамовіць свой класавы прысуд, дужа актуальны па змесце, маўляў, гэтыя дачнікі «...з'явяцца, насмецяць на зямлі — і няма іх»...

Лецішчы — збудаванні прыватныя, часцяком шчыльна абгароджаныя, на замках і засаўках. Іх агульная асаблівая прыкмета — паркан альбо плот, які Ала Сарокіна зрабіла іранічнай умовай адасаблення і адначасова зручнага назірання ўсіх за ўсімі, вольнага або мусовага, гэткай умоўна асабістай прасторай, дзе сакрэты і таямніцы як на далоні. Колькі тых разоў мільгануць на сцэне дзірава-шчалястыя адметнасці паркану, але настолькі трапна адабʼюцца ў эмацыйнай памяці глядзельні, што вызначаць сцежкі, паўстануць на варце мілых суседскіх сустрэч, а лаўцы, раялю і авансцэне паспрыяюць ператварыцца ў сапраўдныя назіральныя пункты: накрэсляць існы вобраз спектакля, які мусіць канчаткова спраўдзіцца на стацыянарнай сцэне. Моцным кантрастам дачнаму асяродку пастаноўшчыкі робяць сцэну ва ўлонні прыроды, дзе на пікніку супольнікі крыху адцягваюцца ад плётак ды пераследаў, нават ненадоўга задзіночваюцца ў справе (трэба веславаць) — мужчыны падымаюць макет лодкі і прыгожа, паточыста выносяць яе за кулісы. Тамсама ці не кожны персанаж уражвае раптоўнай шчырасцю на самыя розныя густы і самых розных гатункаў, высвятляюцца матывы ўчынкаў, рысы характараў, тыпы інтрыг (гэткі дынамічны выбух разнастайнасці грамады).

Валянціна Еранькова грунтоўна пераніцавала (месцамі скараціла) тэкст савецкага класіка, перакампанавала парадак сцэн і эпізодаў, знайшла актуальныя сэнсы ў рэпліках узору 1904 года і здолела не жартам зацікавіць глядзельню персанажамі першай рускай рэвалюцыі на адпачынку. Час-почас відовішча наведваюць прывіды гратэску, праявы сарказму і бляск іроніі, нават жанр вызначаны як «драма, у якой ніхто не памёр».

Наследуючы драматургу, рэжысёрка пільнуе, каб не запанавала аднастайнасць, паўтараюцца толькі кепікі з марных намаганняў абʼяднацца хоць бы праз аматарскі спектакль. Стырнуе культура: чытае вершы Калерыя, іграе на раялі Замыслаў, падкрэслена старанна сядзіць з кніжкамі Варвара Міхайлаўна, не грэбуе літаратурай-драматургіяй-паэзіяй Юлія Піліпаўна. Марʼя Львоўна энергічным намаганнем выканаўцы Насты Шпакоўскай апавядае пра новыя каштоўнасці, матывы, стымулы... Усё гэта збіраецца так відавочна, так падкрэслена, што можна цытаваць меркаванні Бадрыяра пра постмадэрн альбо своечасова згадаць, як першым рускім постмадэрністам Дзмітрый Быкаў (пісьменнік і літаратурны крытык) назваў менавіта Максіма Горкага. Валянціна Еранькова старанна ўнікае памінання пра гэты ўсюдыісны

панятак, але балбатлівыя горкаўскія персанажы апавядаюць пра «цяжкое, гнятлівае пачуццё адказнасці перад дзецьмі», пра жыццё, якое «дадзена чалавеку для штодзённага вырашэння сацыяльных, маральных і іншых задач», пакуль Замыслаў даводзіць, што жыццё — гэта мастацтва «знаходзіць ва ўсім прыгажосць і радасць, нават мастацтва есці ды піць». Асабліва есці ды піць. Яшчэ трошкі (а гэта «На дне», «Васа Жалязнова», «Ворагі», «Дзеці сонца») — і можна будзе дачуць пра абнаўленне чалавецтва, абмежаванне ягонага жывёльнага эгаізму і шмат падобнага, што паўтараецца сёння і гучыць ужо як цытаты з Ніцшэ. Але ў «Дачніках» спадарства адпачывае. П'еса выглядае расцягнутай, перанасычанай другараднымі лініямі ды размовамі. Іншая рэч — спектакль. Шматфігурная сцэнічная кампазіцыя то збіраецца, то раскідаецца, так што за прыгожым кружляннем па наваколлі з адпаведнымі мэтамі робіцца зразумелым: гісторыя паўтараецца. Спадарам папросту няма калі і няма як... жыць. Па-за рэпетыцыямі ніхто нікуды не спяшаецца, і штораз толькі з'яўленне Замыслава ненадоўга паскарае грамадскую думку і шпацыр: каб падрыхтавацца да жыцця, трэба рэпеціраваць... Замест таго каб рапараваць дзіравы плот, яны гуляюць у тэатр з паперкамі роляў у руках — бо ролі на памяць... цяжка.

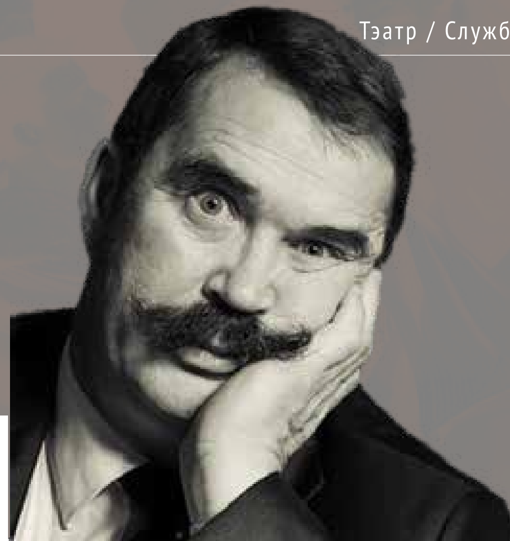
А жыццё (рэчаіснасць) нагадвае пра сябе зборамі грошай на дзіцячую калонію (і толькі доктару Дудакову, якога Аляксандр Палазкоў робіць смешным, знерваваным і вельмі стомленым, сорамна, што ён за справамі не наведвае дзяцей), руплівым прыбіраннем смецця, нездаволенасцю маладога Уласа (брата Варвары Міхайлаўны), які мусіць разбіраць скаргі. За асабістым абаяннем Сяргея Чэкерэса хаваецца дыхтоўнае, вытанчанае, артыстычнае махлярства ягонага персанажа Сяргея Басава — веданне гэтага даецца ўскосна, з меркаванняў дачнікаў, нават род ягоных заняткаў (і, адпаведна, нейкага круцельства з Замыславым, пасля якога «ўжо ніхто не назаве іх прыстойнымі людзьмі») не паведамляецца. Драматург Горкі вельмі сімпатызуе ягонай учэпістасці, спрыту, добраму гумору: Басаў ловіць рыбу літаральна й фігуральна ды ва ўсялякай вадзе пачуваецца ўпэўнена, мацае пакаёўку і шчыра-мэтанакіравана просіць сябра Якава Шалімава трошкі пазаляцацца да ягонай, басаўскай жонкі — быццам бы выключна дзеля дасягнення ёю душэўнай раўнавагі. Бо «галоўнае ў жыцці спакойнае, уважлівае стаўленне да ўсяго». А Шалімаў — вядомы пісьменнік, якім так захапляецца Варвара Міхайлаўна, шукаючы адказаў на балючыя жыццёвыя пытанні. Ды ў Якава Пятровіча, відавочнага махляра ад літаратуры, усвядомленая прафесійная драма — ягоныя старыя думкі не цікавыя новаму чытачу. Таму «разгарнуцца паўлінам» перад Варварай Міхайлаўнай дужа клапатліва і не надта маніцца. Зважым на тое, што Валянціна Еранькова прызначыла на ролі вельмі харызматычных артыстаў — Вольгу Здзярскую, Сяргея Чэкерэса, Сяргея Юрэвіча; іх трыа дакладнае настолькі, што мужчынскія хітрыкі з засмучэннем, разгубленасцю, раптоўнай відушчасцю вабяць россыпам акцёрскіх ацэнак, вытанчанасцю і разуменнем: услед за драматургам Горкім ягоныя персанажы ненавідзяць сумленную (рабскую?) працу і ўсё, што звязана з вартымі, але няпростымі жыццёвымі справамі-праявамі. Іх асноўныя заняткі — балбатаць, балабоніць, мянцець, а яшчэ адчуваць, перажываць і на край апісваць гэта (пра свае сапраўдныя захапленні Басаў ніколі не згадвае). Міжсобку яны гамоняць пра інтэлігенцыю, быццам апярэджваючы выступ Замыслава, які пафасна, але неяк няшчыра абвяшчае, што «...складанасць нашай псіхікі і робіць нас лепшымі людзьмі краіны — то-бок інтэлігенцыяй». Такім чынам інтэлігенцыяй у п'есе Горкага «Дачнікі» пераканана лічаць сябе эгаістычныя, забабонныя сэксісты (каб падначаліць кабету сваёй волі, ім патрэбны прыгожы дэспатызм), якія хочуць «паесці і адпачыць у сталым узросце — вось наша псіхалогія»... То-бок заесці ды запіць галоднае дзяцінства ды юнацтва, поўнае прыніжэнняў. Яны часам вельмі прыцягальныя, гожыя, здольныя, гэтыя артысты і асабліва артысткі аматарскіх тэатраў: сястра Басава Калерыя намагаецца спраўдзіцца як паэтэса і марыць па вартае каханне, але Іна Савянкова надае свайму персанажу ўлоўную шараговасць; Юлія Піліпаўна ў выкананні Кацярыны Шатровай грувасціць перажыванні на пакуты, крыўды на роспач, але да часу так існаваць зручна; Варвара Міхайлаўна ўвасабленнем Вольгі Здзярскай — беззаганная рыцарка чытва і сумленнасці, хавае драму бяздзетнасці, а сяброўка Вольга Аляксееўна праз адметнасці выканання Аляксандры Камісаравай ненавідзіць сваю плоднасць і вымушаную адданасць плойме дзяцей. Што трымае жанчын пры заганным ладзе жыцця? Інерцыя залежнасці ад мужа (так прынята), грэблівасць (рукі пэцкаюцца), прызвычаенасць і адказнасць (а куды падзенешся)... Перафразуючы знакамітае «нам няма куды ісці, нам няма што сказаць» — яны маюць што сказаць, яны кажуць, ды ім няма куды ісці, хіба на лецішча. Рэжысёрка вельмі трапна пацэліла ў гэтую жаночую бяду і... пазбавіла яе прыкметы полу, наследуючы драматургу Горкаму ў галоўным жанры жыцця — няспраўджанай казцы (цытата з Дзмітрыя Быкава), «якой трызняць рабы, баязлі́ўцы, слабакі, пакуль насалоджваюцца ўласным бяссіллем». Гэта — пра Пятра Іванавіча Суслава (мужа Юліі, дарэчы), якога Аляксандр Ждановіч прадстаўляе знерваваным, злосным абывацелем, ён не ў стане прыструніць жонку (зрабіць цяжарнаю); пра Паўла Сяргеевіча Руміна, закаханага ў Варвару Міхайлаўну да дрыжыкаў, да ўцёкаў на мора, да замаху на самагубства — Павел Еўтушэнка вылучае ягоную сціплую бессэнсоўную настойлівасць; пра Шалімава, які сутыкнуўся з прыстойнасцю і не насмеліўся яе выпрабоўваць...

Прыз глядацкіх сімпатый, здаецца, трапіць да дуэту Мар'і Львоўны, сталай незалежнай кабеты (у Насты Шпакоўская яна вельмі непадобная да славутай «эмансіпэ») і маладзенькага службоўцы Уласа, брата Варвары Міхайлаўны, не жартам у яе закаханага (Аляксандр Душачкін стварае наздвычай трапны вобраз маладога максімаліста, не гультая і не цыніка). Выканаўцы не правакуюць — ніякаватасці, сораму, рогату глядзельня не адчуе, а парадыйны верш, якім Улас сапсуе апошнюю рэпетыцыю, прыпадобніцца да споведзі абуджанага сумлення.

...У эпілогу ўсе згуртуюцца — відаць, спраўдзяць тое, чаго дамагаўся Замыслаў. Ніхто нават не памрэ, нягледзячы на радыкальнае горкаўскае «чалавека трэба адмяніць»: матэрыял надта дарагі, каб так узяць і адмяніць, каштоўны матэрыял! — настойвае Еранькова, спалучыўшы выканаўцаў у адметны ансамбль. А што мітусіцца і шукае зручных месцаў — дык адпачывае. Пакуль што. Ці ўсё яшчэ. М

5.

Тэатральныя байкі ад **Вергунова**



Памятаю, неяк 1 красавіка я разыграў свайго дырэктара. Сказаў яму, што ён разумны, чулы, добры і, галоўнае, дасведчаны кіраўнік, які тонка разбіраецца ў мастацтве. Дырэктар чамусьці клюнуў на камплімент...

Вітаю вас, сябры, тонкіх знаўцаў мастацтва, а таксама ўсіх тых, хто такім спачувае. Гэтым разам хочацца згадаць такую рысу характару, што ўласцівая акцёрам, музыкам, мастакам. Адным словам — творцам, якія нярэдка цярпелі з-за залішняга імпэту. Так-так, я маю на ўвазе розыгрышы. Ці вы самі хіба не разыгрывалі некага? Ці вас ніхто не ставіў у смешнае становішча? Артыста ж, як кажуць, хлебам не кармі, толькі дай яму магчымасць падкалоць таварыша! Шчыра кажучы, ужо само паняцце «розыгрыш» неяк насцярожвае. Вось я, да прыкладу, колькі гадоў не магу зразумець, чаму, калі кажуць «розыгрыш прызоў», усе чуюць выключна слова «прыз», а вось на «розыгрыш» увагі наогул не звяртаюць. А ў акцёрскім асяродку гэта адбываецца тонка, але часам проста бязлітасна.

На сцэне Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Горкага ідзе спектакль «Пане Каханку» пра аднаго з Радзівілаў. Цягам п'есы Бэла Амаўна Масумян, народная артыстка Беларусі, у ролі Тэафіліі частуе госця — караля. Яна па чарзе падымае накрыўкі блюд, каментуе іх змест. Зразумела, чашы тыя пустыя, аднак, прамовіўшы: «Губы лася ў марынадзе» — і падняўшы крышку, Бэла Амаўна жахнулася, пабачыўшы ўнутры ярка напамаджаныя... губы! Як аказалася, іх туды з клопатам паклаў добры акцёр Васіль Грачухін. Бэла Амаўна мае натуру пачуццёвую і заўсёды адкрытая гумару. А таму яна проста змоўкла, ледзь стрымліваючы сябе, каб не зарагатаць. Далейшае баляванне за сталом адбывалася ў поўным маўчанні са слязьмі на вачах пані Тэафіліі...

Давялося мне працаваць і на эстрадзе. Там мы таксама жартавалі адно над адным і разыгрывалі практычна праз увесь час. Праўду кажучы, не заўсёды тыя жарцікі былі бяскрыўднымі. Памятаецца, па вясне мы з пасціжорнага набору ўзялі шматкі валасоў і прыклеілі іх пад пахі плашча нашага калегі. Машын тады ні ў каго з нас не было, мы карысталіся збольшага грамадскім транспартам, у тым ліку і метро. Наш калега спакойна трымаўся за парэнчу і заўважна ганарыўся, што людзі звяртаюць на яго ўвагу і ўсміхаюцца. «Вось яна якая — слава!» — думаў ён цягам яшчэ некалькіх дзён паездак з дому на працу і назад...

Падчас круізу па Міжземным моры на лайнеры апынулася шмат творчых асоб і калектываў: «Песняры», наш тэатр «Христофор», Уладзімір Гасцюхін, Клара Лучко, група Nazareth, Стас Садальскі, Ігар Дзмітрыеў, Уладзімір Вайновіч і многія іншыя. І вось аднойчы дзякуючы нашай актыўнасці з'явілася паведамленне, што назаўтра ў кают-кампаніі аб 11-й гадзіне выступяць народны артыст РСФСР Ігар Дзмітрыеў і пісьменнік Уладзімір Вайновіч. У праграме: вясёлыя куплеты і чачотка. Канешне ж, Дзмітрыеў і Вайновіч, як звычайна, адпачывалі на верхняй палубе і ні пра што не здагадваліся. Праўда, іх крыху збянтэжыла Ада Рогаўцава. Праходзячы паўз іх, яна ласкава адзначыла: «Малайцы, вось дык малайцы! Я і падумаць не магла, што вы здольныя і на такое!» На наступны дзень у прызначаны час у кают-кампанію набілася людзей, як селядцоў у бочку. Час ішоў, аднак анансаваных выступоўцаў не было. Народ захваляваўся, вырашылі пасляць ганцоў. Нарэшце галоўныя дзейныя асобы з'явіліся. Шквал апладысментаў, нашы героі крыху разгубіліся... Тады Вайновіч прапанаваў распавесці, як ён працаваў над «Чонкиным», Дзмітрыеў стаў расказваць пра апошнія ролі ў кіно... А зала пачала скандаваць: «Куплеты!» Сітуацыю выратаваў ленінградскі акцёр Андрэй Анкудзінаў, які сеў за раяль і пачаў спяваць куплеты. Падцягнуліся і мы з нумарамі, вечарына ўвайшла ва ўласнае рэчышча... Толькі Дзмітрыеў ды Вайновіч ледзь не да канца круізу спрабавалі адшукаць «хуліганаў»...

У тэатры — вялікі банкет, запрошаны ўвесь калектыў, акрамя двух чалавек: старога трагіка і старога коміка. Яны сядзяць у грымёрцы, прыслухоўваюцца да вясёлых гукаў банкета. Трагік (адпаведна трагічным голасам): «Не запрасілі... Забылі...» Комік (вельмі весела): «Не запрасілі! Памятаюць!»

Каралём розыгрышаў быў і дагэтуль застаецца непераўзыдзеным кампазітар Мікіта Багаслоўскі. Краіна спявала ягоныя песні «Три года ты мне снилась», «Шаланды, полные кефали», «Лизавета» і многія іншыя, краіна слухала ягоную музыку да кінафільмаў «Два бойца», «Пёс Барбос и необычайный кросс»... Краіна чытала і артыкулы журналіста Багаслоўскага, у тым ліку і пра «Бітлз». Шмат можна пералічваць! І пры гэтым усе ведалі ягоныя выключныя розыгрышы, з-за якіх яго аднойчы нават выключылі з Саюза кампазітараў. Вось адзін з такіх. У пэўны час ён разам са сваім прыяцелем і калегам кампазітарам Сігізмундам Кацам гастраляваў у Данбасе. Канцэрты адбываліся адначасова на дзвюх пляцоўках. На адной першае аддзяленне адпрацоўваў Кац, на другой — Багаслоўскі. У антракце музыкантаў хуценька мянялі месцамі: аператыўна перавозілі на машынах. Гастролі зацягнуліся, кампазітары-артысты надзвычай надакучылі адзін аднаму, і Багаслоўскі вырашыў пакласці канец выступленням. У чарговым з іх у сваім першым аддзяленні ён выйшаў на сцэну і сказаў: «Дзень добры, мяне завуць Сігізмунд Кац»... А потым адыграў і адпеў увесь рэпертуар калегі, ад «Шумел сурово Брянский лес» да «Сядзь со мной рядом». Пасля ракіроўкі на тую ж сцэну выйшаў іншы чалавек, таксама назваўся Сігізмундам Кацам і зайграў песні, якія публіка ўжо праслухала. Што тут утварылася! Скандал, з абкама пазванілі ў Маскву, гастролі спынілі, а Кац вельмі пакрыўдзіўся. І яго можна было зразумець. Жартаўніка ж Багаслоўскага на тры месяцы выключылі з Саюза кампазітараў. Тым не менш ён заставаўся горача любімым народам і калегамі кампазітарам.

Тэма розыгрышаў неверагодна неабдымная. Пра гэта можна пісаць раманы без надзеі на іх заканчэнне. Ужо хоць бы таму, што творчых людзей з гумарам, на шчасце, большае з кожным годам. А гэта значыць, гумар не памрэ. Бо калі пачуццё гумару ў чалавека адсутнічае, дык у яго павінна быць хоць пачуццё таго, што ў яго няма пачуцця гумару!

Кажуць, больш за ўсё было складана жонцы Станіслаўскага пасля ягоных слоў «Не веру!»... Ⓜ

Мы з **мінулага**

БЕЛАРУСКАЕ ГІСТАРЫЧНАЕ КІНО ЯК БЕЗДАНЬ НЯВЫКАРЫСТАНЫХ МАГЧЫМАСЦЕЙ І НЕВЕРАГОДНЫХ ПЕРСПЕКТЫЎ

Антон Сідарэнка

Шырока анансаваныя прэм'еры Нацыянальнай кінастудыі «Беларусьфільм» «Купала» і «Прыгоды Пранціша Вырвіча» аднавілі дыскусію пра магістральны кірунак айчыннага кіно. Здавалася, за амаль трыццаць гадоў незалежнасці беларускае мастацтва павінна было наталіць прагу нашага грамадства да сваіх каранёў, гісторыі, вытокаў культуры. У літаратуры, жывапісе, тэатры так, бадай што, і адбылося. У кіно, дзе дасюль назіраецца манапалізм адзінага вялікага кінавытворцы, гістарычная тэма яшчэ нават, можна лічыць, не пачалася. Глядацкая аўдыторыя, тым не менш, прагне бачыць сваю мінуўшчыну на экране, прычым вачыма сваіх, а не чужых аўтараў. Але ў якой форме гістарычнае мінулае цэлай нацыі або краіны павінна ўвасабляцца на экране напрыканцы першай чвэрці XXI стагоддзя?

АД КАСТУСЯ ДА ФРАНЦЫСКА-ГЕОРГІЯ

Пэўныя спробы беларускіх кінематаграфістаў звярнуцца да мінулага краіны амаль кожны раз сутыкаліся з шэрагам перашкод. Галоўнай была ідэалагічная — у савецкім кінематографе дамінаваў г.зв. «класавы падыход». Апошні не даваў шанца перанесці на экран найбольш цікавыя старонкі нашай гісторыі або інтэрпрэтаваў іх у адпаведным стылі.

Пры гэтым трэба ўлічваць, што кінастудыя «Савецкая Беларусь», а далей і «Беларусьфільм», часта звярталася да мінулага, аднак назваць гістарычнымі фільмы пра рэвалюцыю, Першую сусветную або савецка-польскую войны, а потым пра вайну Вялікую Айчынную, якая заняла месца галоўнай падзеі ў нашым кіно, нельга. Гістарычнае мастацтва ствараецца не непасрэднымі сведкамі, а нашчадкамі апошніх. Для паўнавартасных мастацкіх вобразаў і герояў мінулага павінен існаваць пэўны эмацыйны разрыў паміж пакаленнямі. Такі разрыў у нашым кіно ўпершыню ўзнік у 1928 годзе, калі вельмі вядомы на той момант маскоўскі рэжысёр Уладзімір Гардзін зняў фільм «Кастусь Каліноўскі».

Фігура аднаго з кіраўнікоў паўстання 1863—64 гадоў дасюль застаецца адной з самых папулярных у масавай свядомасці беларусаў. Вобраз Каліноўскага традыцыйна мае паэтычнае і глыбока трагічнае адценне. У нямой 39-хвіліннай стужцы 1928 года ён атрымаў яшчэ і авантурна-прыгодніцкае гучанне. Справа ў тым, што напрыканцы дваццатых гадоў мінулага стагоддзя савецкі кінапракат існаваў у практычна рынкавых умовах нэпа, канкурыраваў, у тым ліку, з жанравымі іншаземнымі стужкамі, якія тады яшчэ прысутнічалі ў на экранах СССР, таму кінавытворцам даводзілася рабіць свае карціны максімальна забаўляльнымі, каб задаволіць масавую аўдыторыю. Фільм «Кастусь Каліноўскі» з самага пачатку быў абвешчаны

«першай беларускай гістарычнай драмай». Але ў выніку некаторыя рэцэнзенты называлі яго нават «беларускім баевіком». Аўтар дзясяткаў жанравых кінастужак, Уладзімір Гардзін пры працы над «Каліноўскім» за ўзор браў, відавочна, папулярныя галівудскія карціны, добра вядомыя тагачаснаму гледачу. Парадаксальна, створаны на дзясяты год савецкай улады, «Кастусь Каліноўскі» праз сваю дынамічнасць ды прыгодніцкі настрой стаў, наколькі тое было магчыма, самым далёкім ад палітыкі ды ідэалагічных установак. Прырода нямога кіно брала сваё, і належная кінамастацтву відовішчнасць у дадзеным выпадку перамагла партыйныя ўстаноўкі.

Апошняе суворая партыйная кінакрытыка прыпомніла фільму Гардзіна літаральна праз некалькі гадоў. У 1937 годзе на экраны выйшла экранізацыя апавядання Змітрака Бядулі «Салавей» (1927) рэжысёра Эдуарда Аршанскага. Невясёлая гісторыя прыгоннага спевака на гэты раз была паказаная з патрэбнага прапагандысцкаму апарату ракурсу. Усе палітычныя акцэнты былі расстаўлены адпаведна ідэалагічным догмам класавай барацьбы, у кантэксце якой аўтары стужкі рабілі экскурс у беларускую гісторыю. Рэцэнзенты супрацьпастаўлялі «гістарычна правільнага» «Салаўя» «нацдэмаўскаму» «Кастусю Каліноўскаму». Між тым мастацкія якасці фільма Аршанскага пакідалі чакаць лепшага. Стужку хвалілі ў прэсе за «праўдзівасць», аднак адзначалі і непрапрацаванасць вобразаў і драматургіі. Так, аўтарам дасталася за занадта «дабрадушны і вясёлы» вобраз галоўнага антаганіста, пана Вышамірскага.

Строгі класавы падыход, які прымушаў аўтараў пры стварэнні гістарычных вобразаў карыстацца толькі адной фарбай, дзейнічаў і напрыканцы 1960-х, падчас працы над карцінай «Я — Францыск Скарына» Барыса Сцяпанава, бадай што самым удалым гістарычным фільмам беларускага кіно ў савецкія часы.

Зрэшты, яго стваральнікам удалося вывесці на першы план чалавечыя якасці галоўнага героя, бліскуча сыгранага Алегам Янкоўскім, а саму стужку насыціць характэрным для савецкага кіно шасцідзясятых гуманізмам. Фільм Барыса Сцяпанава нельга лічыць нацыянальнай на 100% карцінай, але ў ёй сканцэнтраваны лепшыя для беларускага кіно тых часоў рысы.

УЛАДЗІМІР СЯМЁНАВІЧ. НАША ЎСЁ

Калі казаць пра гістарычную тэму ў нашым кінематографе, зразумела, нельга мінуць постаць Уладзіміра Караткевіча, па прозе і сцэнарыях якога быў зняты шэраг карцін.

Пачынаючы са сцэнарыя для стужкі Уладзіміра Бычкова «Жыццё і ўзнясенне Юрася Братчыка», які потым перарос у раман «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» (сама карціна з шэрагу ў асноўным цэнзурных прычын убачыла свет праз дваццаць гадоў пасля здымак), пісьменнік увесь час узаемадзейнічаў з беларускімі кінематаграфістамі. Экранізацыя яго «Дзікага палявання караля Стаха» Валерыем Рубінчыкам у 1979 годзе стала адным з самых паспяховых у мастацкім і камерцыйным планах дасягненняў «Беларусьфільма». Як і ў выпадку з экранізацыяй Міхаілам Пташуком рамана «Чорны замак Альшанскі», Уладзімір Караткевіч асабіста працаваў над сцэнарыям гэтай стужкі. Ужо пасля смерці пісьменніка свет убачылі «Маці Урагану» Юрыя Марухіна (1990) і «Сівая легенда» Багдана Парэмбы, кароткаметражны «Пароў на бурнай рацэ» Уладзіміра Бокуна (1988).

Поспех фільмаў па творах Караткевіча тлумачыцца не толькі талентам аўтара і добрым веданнем гісторыі — постмадэрнісцкая канцэпцыя прозы пісьменніка вельмі добра кладзецца на мову кіно, а нацыянальная аснова надае створаным у савецкія часы экранізацыям амаль рэвалюцыйнае адценне.

Пра тое, што творчасць Уладзіміра Караткевіча па-ранейшаму натхняе кінематаграфістаў, сведчыць наступны факт: за апошняе дзесяцігоддзе рабілася некалькі спроб даць пачатак працы над экранізацыяй, відаць, самага абяцальнага ў сэнсе нацыянальнай тэмы рамана пісьменніка «Каласы пад сярпом тваім». Відавочна, гэта можа ўвасобіцца ў выглядзе тэлесерыяла. Зрэшты, беларускія кінематаграфісты маюць станоўчы вопыт шматсерыйных фільмаў — у 1998 годзе кінарэжысёр Уладзімір Арлоў на беларускім тэлебачанні выпусціў 33-серыйную экранізацыю аповесці польскага пісьменніка Стэфана Жаромскага «Верная рака», падзеі якой разгортваюцца падчас паўстання Кастуся Каліноўскага.

ПЕРШЫ БЕЛАРУСКІ

Шматлікія прапановы зняць «першы беларускі гістарычны» так ці інакш ідуць паралельна дыскусіям пра мэты існавання гістарычнага кіно. Апошняе часцей за ўсё звязваецца са спробамі зняць «першы беларускі блакбастар». Зрэшты, такую задачу ставілі перад сабой стваральнікі шырокавядомай карціны «Анастасія Слуцкая» (2003) рэжысёр Юрый Ялхоў і драматург Анатоль Дзялендзік.

Спроба «Беларусьфільма» зняць відовішчную і касавую стужку на той раз, хутчэй, не ўдалася з-за недасканаласці шмат якіх яе складнікаў — на пачатку XXI стагоддзя творчыя і тэхнічныя магчымасці «Беларусьфільма» яўна адставалі ад узроўню развіцця сусветнага кіно. У «Масакры» Андрэя Кудзіненкі (2010), постмадэрнісцкай фантазіі па матывах вядомага апавядання Праспэра Мэрымэ «Локіс», адпаведныя таму часу набыткі сферы кіно ўжо выкарыстоўваюцца. Але на шараговага гледача асаблівага ўплыву яны не мелі, і стужка не засталася ў шырокай глядацкай памяці. А вось малабюджэтная аўтарская драма «Акупацыя. Містэрыі» таго ж Кудзіненкі па сцэнарыі Аляксандра Качана стала заўважным постмадэрнісцкім выказваннем не столькі пра Другую сусветную, падчас якой адбываюцца падзеі фільма, але і па сутнасці пра галоўны канфлікт у беларускім кіно, з самага пачатку штучна пазбаўленага прыкмет нацыянальнага.

Папулярнасць гістарычных фільмаў пераацаніць вельмі цяжка. Аднак беларускія кінематаграфісты толькі пачынаюць асвойваць прастору айчыннай гісторыі. У гэтым сэнсе перад імі неверагодны выбар магчымасцей, тэм і кірункаў. Менавіта кінематаграфісты спрычыніліся стварэнню нацыянальных міфалогій амаль што ўсіх развітых краін у мінулым стагоддзі. Беларускаму кіно даводзіцца наганяць калег, а беларускаму гледачу — чакаць цікавага і трапнага выказвання пра мінулае, якое даводзіцца ўзнаўляць, нягледзячы на гады забарон і ідэйных кампрамісаў. Ⓜ

1. «Я — Францыск Скарына».
2, 5. «Анастасія Слуцкая».
3, 6. «Масакра».
4. «Дзікае паляванне караля Стаха».
7, 9. «Сівая легенда».
8. «Акупацыя. Містэрыі».

Чаму фемінізм і раўнапраўе важныя для **дызайну**?

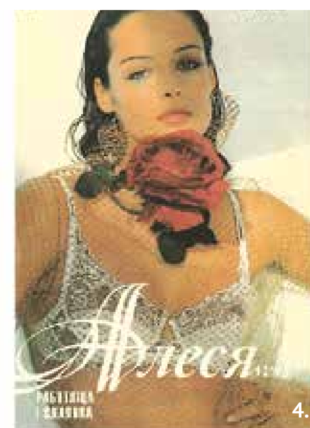
Ала Пігальская

Дызайн фармуе паўсядзённыя практыкі і садзейнічае ці перашкаджае дыскрымінацыі і сегрэгацыі на ўзроўнях узаемадзеяння з рэчамі і выкарыстання гарадской прасторы.
Калі дызайн-праектамі лічыцца тыя, што маюць масавае распаўсюджанне, то дызайн дыскрымінацыйны па сваёй прыродзе, бо існуе ў рэаліях замоўцы, які аплачвае рэалізацыю праекта, доступ да тэхналогій тыражавання і да каналаў распаўсюду.

Фемінізм і раўнапраўе – ідэі не новыя, але мяркуюць некаторую ступень рэканфігурацыі існых практык, у прыватнасці інклюзію для жанчын (жаночае не павінна ўспрымацца як штосьці непаўнавартаснае ў параўнанні з мужчынскім) як у кар'ерным плане, так і ў паўсядзённых практыках.
На жаль, у СМІ ссоўваецца акцэнт з роўных магчымасцей і фактычнага, а не дэкларуемага, раўнапраўя на экстрэмізм, радыкалізм і маркетынг (нейкую спецыфічную выгаду ад хайпу).
Па вялікім рахунку, пакуль у замоўцы не зменяцца погляды на фемінізм і інклюзію ці ў публікі не сфармуецца такое непрыманне сэксісцкіх праектаў, што замоўца вымушаны будзе прыслухацца да патэнцыйных пакупнікоў, у дызайнераў не так шмат магчымасцей уплываць на сітуацыю. Не позна перагледзець звыклыя ўяўленні пра ўсёмагутнасць дызайнера ў плане фармавання прадметнага і візуальнага атачэння: дызайнер мае рэсурсы толькі замацоўваць існы стан рэчаў.
Не варта разлічваць, што дызайнер скокне вышэй за галаву, але гэта не адмяняе ягоных амбіцый імкнуцца да большага. Садзейнічаць зменам можна, але тады дызайн будзе пераходзіць у актывізм альбо нават у разрад утапічных праектаў. І ўсё ж, паводле персанажа мультсерыяла «South Park», прыгоды (як і паспяховыя, вірусныя праекты) здараюцца, толькі калі ты ідзеш туды, куды не варта ісці.
Паколькі жанчыны складаюць палову рынку працы і выбарцаў і ўсё больш прасоўваюцца да ўплывовых палітычных і фінансавых пазіцый, то раней ці пазней гэта прывядзе да больш шырокага распаўсюджання феміністкіх поглядаў, то-бок – раўнапраўя. А пакуль дыскрымінацыя па гендарнай прыкмеце можа хавацца ў самых звычайных побытавых рэчах. Хрэстаматыйны прыклад паўсядзённага сэксізму на ўзроўні прадметнага атачэння – гэта чэргі ў жаночую прыбіральню ў грамадскіх месцах. Жанчыны праводзяць у прыбіральні больш часу (са шматлікіх прычын: у жанчын бываюць менструальныя цыклы, жаночае адзенне патрабуе больш часу, каб управіцца ў туалеце, жанчыны часцей заходзяць у прыбіральню разам з малымі дзецьмі, часта менавіта ў жаночай прыбіральні знаходзіцца спавівальны столік і інш.). У сучасных будынках гэтая праблема так ці інакш вырашаецца, а будынкі, узведзеныя да сярэдзіны XX стагоддзя, дзе месціцца грамадскія ўстановы, з'яўляюцца яркім сведчаннем патрыярхальных установак і адсутнасці жанчын на пазіцыях, якія хоць як уплываюць на прыняцце рашэнняў на карысць жанчын, у будаўнічай і архітэктурнай галінах. Важна адзначыць: жанчыны могуць прысутнічаць у сферы, але вага іх голасу настолькі нязначная, што яны вымушаны рэтранслявацць патрыярхальныя ўстаноўкі, каб утрымацца на дасягнутых пазіцыях.
Фемінізм і барацьба з дыскрымінацыяй могуць тычыцца не толькі жанчын, але і разнастайных уразлівых груп насельніцтва, што вылілася ў цэлы кірунак – «unpleasant design» («варожы дызайн»), калі прадметным атачэннем фармуецца зададзены вобраз паводзін. Напрыклад, лаўкі, на якія немагчыма прылегчы, сядзенні ў грамадскіх месцах, на якіх нязручна доўга сядзець працяглы час, пэўны тып асвятлення,

2.

3.



4.

1.

які прадухіляе непажаданыя дзеянні, сегрэгацыя гарадской прасторы па маёмаснай прыкмеце (раёны з дрэннай транспартнай інфраструктурай засяляюцца людзьмі з нізкім дастаткам) і многае іншае.
«Unpleasant design» кепскі тым, што стварае ілюзію рашэння праблемы. Так, размяшчэнне бамжоў на лаўках у начны час не прадухіляецца нязручнымі лаўкамі, а вырашаецца дасяжнасцю спецыяльных устаноў, дзе бяздомныя людзі могуць знайсці прытулак.
У еўрапейскім кантэксце візуальнае ўвасабленне ідэй фемінізму і раўнапраўя прайшло тры этапы. На першым, у часы барацьбы жанчын за роўныя ўмовы працы і аплаты ды магчымасць удзельнічаць у выбарах (галасаваць і быць абранай), плакаты для дэманстрацый ствараліся ў стылістыцы ар-нуво, югендстылю, мадэрну і не адрозніваліся ад звычайнай рэкламы.
На другім этапе, разам з антымілітарысцкімі пратэстамі і рухам хіпі сярэдзіны стагоддзя, выкарыстоўвалася візуальная мова контркультуры, то-бок супрацьлеглая афіцыйна прынятай: плакаты, намаляваныя ад рукі ці з ужываннем самаробных трафарэтаў, калажы, якія змянялі значэнне традыцыйных выяў.
Трэцяя хваля звязаная з актывісцкімі праектамі, што існуюць у калектыўным і індывідуальным фарматах. У савецкай Беларусі шматлікія постары з заклікамі на выбары прадстаўляюць выбарцаў, але рэдка можна знайсці плакаты з кандыдаткамі ў цэнтральныя (самыя прэстыжныя і прыбытковыя ў савецкай іерархіі) органы кіравання. Гэта ўказвае на вельмі сціплыя перспектывы для жанчын, калі нават не браць пад увагу фіктыўнасць самога інстытуту выбараў у савецкія часы. Як у плакаце, так і ў часопісах (напрыклад, «Работніца і сялянка») жанчыны выяўляюцца ў асноўным у якасці выбаршчыц, а не дэпутатак, а таксама вучаніц і працаўніц, якіх часцей за ўсё (няўжо выпадкова?) навучаюць мужчыны. Толькі ў 1960-м атрымлівае распаўсюджанне вобраз жанчыны-інжынера ці жанчыны на адпачынку. У 1990-я, нягледзячы на савецкую палітыку эмансіпацыі, вяртаецца стэрэатыпны для патрыярхальнай культуры вобраз жанчыны, што недвухсэнсоўна ўказвае на тое, як неглыбока ўкаранілася эмансіпацыя ў савецкую эпоху.
У сучаснай культуры рэпертуар жаночых вобразаў пашырыўся: хоць і неістотна, але дзякуючы тэхналагічным інавацыям патрыярхальныя стэрэатыпы атрымліваюць новую прастору прымянення. Так Алекса ці Сіры (жаночыя імёны для AI дапаможнікаў) — галасавыя інтэрфейсы, што ў стылі камунікацыі з карыстальнікамі ўзнаўляюць рысы пакорлівай асобы, якая можа ўспрымацца як стэрэатыпная няня ці маці (і стэрэатып гэты сфармаваны дзякуючы жаночай гендарнай сацыялізацыі). Праблема ў тым, што па статыстыцы менавіта жаночы голас усталёўваюць сабе дзве трацiны карыстальнікаў. Усе папярэднія прамысловыя рэвалюцыі аб'ядноўвае тое, што тэхналагічныя інавацыі спачатку выкарыстоўваюць сталыя (іншымі словамі — старамодныя) візуальныя формы, бо так, мабыць, насельніцтву прасцей асвойваюць інавацыі. Пасля таго як тэхналогія трывала ўваходзіць у паўсядзённасць, з'яўляюцца новыя візуальныя і эстэтычныя рашэнні, і гэта тая прастора, якая можа падараваць мноства опцый. Сёння вядуцца дыскусіі пра тое, каб штучны інтэлект не імітаваў камунікацыю паміж жывымі людзьмі (каб не сціраць адрозненні ў камунікацыі чалавек—чалавек і чалавек—машына), а, наадварот, быў чымсьці прынцыпова адрозным. І такі падыход дае неабмежаваныя магчымасці, калі не будзе ўрэзаны аджылымі сваё гендарнымі стэрэатыпамі.

1. Гарадская лаўка як прыклад «варожага дызайну»/«unpleasant design».
2—4. Вокладкі часопіса «Работніца і сялянка» за 1955, 1979 і 1996 гады.
5, 6. Разумны хатні памочнік.

Hey Alexa...

5.

6.

VS

ISSN 0208-2551

ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.